



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

## Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

- + *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.
- + *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.
- + *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.
- + *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

## Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página <http://books.google.com>









CONFIDENTIAL

7

100  
1004-









116-10  
2  
U.2

229851

.....  
ES PROPIEDAD  
.....  
Copyright, 1915,  
by Salvat y C.<sup>a</sup>, S. en C.  
.....

YRABUJ 0807MAT2







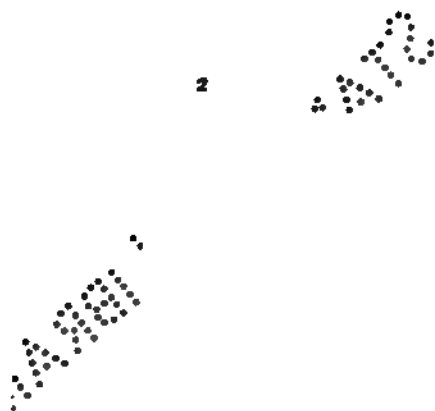


Fig. 2. — Plano de las catacumbas de San Calixto. ROMA.

terios romanos se desarrollan en inmensos laberintos, donde existe la serie más completa de las representaciones pictóricas de los cuatro primeros siglos del cristianismo.

Las catacumbas romanas están todas ellas fuera de los muros de la ciudad; las leyes del imperio prohibían sepultar á los muertos en el recinto de las murallas, por esto las tumbas paganas se levantaron también á lo largo de los caminos que

cruzaban radialmente la llanura del Lacio (fig. 2). Desde un principio los cementerios cristianos debían ser sepulturas comunes, como las tumbas paganas, dispuestas para enterrar á los difuntos de una misma congregación. Las leyes de Roma autorizaban á reunirse los ciudadanos en co-fradías ó *collegians*, para construirse, con la cuota de cada uno, el mausoleo común, que les aseguraba sepultura decorosa para el día de su muerte. Las primeras comunidades de fieles cristianos debieron aprovecharse de esta

Fig. 3. — Sección longitudinal y transversal de las catacumbas, cerca de la Vía Appia.









1000

.













Fig. 16. — Una mujer en oración entre grupos de fieles. *Catacumbas de Priscila*.  
(En la parte inferior de la pintura hay el grafito moderno de Bossio.)

razón no tenían que acudir al repertorio profano los artistas cristianos de las catacumbas, faltados de toda regla y tradición para sus pinturas religiosas! Así, por ejemplo, durante el primer siglo después de J.C., vemos en las catacumbas las representaciones del Sol, del mito de Amor y Psiquis, símbolo de la unión del alma con Dios, de los Vientos y de las Estaciones (fig. 12). Algunas veces, en los recuadros de la decoración de las bóvedas aparecen las lánguidas figuras semi-desnudas de las Ninfas, las bellas personificaciones del arte antiguo de las fuentes y los bosques, aunque en estos primeros frescos de las catacumbas tienen ya cierta reserva de actitudes y una dulzura que parece anunciar las nobles creaciones puramente cristianas de la nueva Era que comienza.

Los primeros personajes bíblicos que se representan en las catacumbas son del Antiguo Testamento, pero todos alusivos á la idea capital del Cristo, de su vida, muerte y resurrección. Moisés haciendo manar el agua de la roca, es símbolo del bautismo; el sacrificio de Isaac es alusivo al nuevo sacrificio de la Cruz; Jonás y la ballena indican el sepulcro y la resurrección; los jóvenes hebreos en el horno, la purificación; Susana, la fidelidad del amor de Cristo (figs. 13, 14 y 15); Tobías, Job y David representan el segundo nacimiento por el Amor, el hombre nuevo, formado dentro de nuestra alma por la palabra evangélica. Estas primeras representaciones empiezan á prodigarse en los últimos años del primer siglo, y debieron ser uno de los mayores esfuerzos de los pintores de las catacumbas, porque el judaísmo se había abstenido rigurosamente, por prescripción de la ley mosaica, de reproducir ninguna escena religiosa. Este repertorio, que podríamos llamar judaico, tuvo también que formarse en las catacumbas y el trabajo de invención fué, pues, doble, primeramente, los artistas tuvieron que crear la serie de las representaciones bíblicas del Antiguo Testamento, más tarde se dedicaron con toda su alma á crear las representaciones genuinamente cristianas. Siempre que pudieron, aprovecharonse de elementos ya formados del arte anti-



Fig. 22. — La consagración del pan.  
Cubículo de los sacramentos, *Catacumbas de San Calixto*.

manera, que, además de estas ilustraciones del Evangelio, hacían falta las imágenes de sus protagonistas. Dos cosas preocupaban sobre todo la imaginación de los fieles, que anhelaban tener de ellas una representación plástica: la primera era una figura que expresase el alma devota en estado de oración; la segunda, la del Mediador, el Cristo, que conduce el alma hasta Dios. Estas son las dos figuras capitales de la vida cristiana de todos los tiempos, cuando se ha practicado con sinceridad: Cristo y el alma devota, el esposo y la amada, el buen Pastor y la oveja querida, y este místico idilio acaso nunca se ha representado de tan delicada manera como en las catacumbas romanas.

El alma cristiana se comunica con Dios por medio de la oración. El Anti-

tiano. Así, basta comparar el tema del paralítico con el lecho, tal como está figurado en las catacumbas de Petrus y Marcelino (fig. 9), con el que vemos en las de Domitila (fig. 18, B), y la resurrección de Lázaro, también en las de Domitila (fig. 15), igual á la que aparece en las catacumbas de San Calixto (fig. 18, D), para ver con qué estricta uniformidad se repetían los mismos tipos.

Pero en el seno de la vida cristiana, el espíritu se había desarrollado de tal

manera que el Antiguo Testamento insiste muchas veces sobre la eficacia de la oración: «Tú oyes la oración, á ti vendrá toda carne,» dice David, y el Cristo hizo de la oración un punto capital de su doctrina. Es natural que los primeros cristianos de las catacumbas desearan ver expresado este acto de la plegaria, que infundía el consuelo del amor y era una de las formas principales de su culto. En el Salmo 63 se dice: «Así bendeciré en mi vida, en tu nombre *alzare mis manos*» La primera forma ó manera de orar que

Fig. 23. — Las santas mártires Veneranda y Petronila.  
*Catacumbas de Domitila*.



dificultades eran grandísimas; los pintores de las catacumbas sólo conocían por los escritos evangélicos aquella figura ideal que tenían que representar plásticamente. «Porque si aun á Cristo conocimos según la carne,—dice San Pablo,—empero, ahora ya no le conocemos.» Hasta para los mismos discípulos la figura substancial del Cristo debía, pues, ser diferente de su imagen real. La misma vida del Cristo debía ser difícil de representar plásticamente para los primitivos artistas de las catacumbas, habituados aún á las representaciones clásicas. «Los judíos piden milagros,—dice San Pablo,—y los griegos sabiduría; mas nosotros predicamos á Cristo crucificado, escándalo para los judíos y locura para los griegos..., pero poder de Dios y sabiduría de Dios para sus elegidos, tanto griegos como judíos.»

Hemos de convenir que para un artista recientemente cristianizado, educado acaso en un taller de pintura ó escultura donde se ejecutaban las imágenes de los dioses antiguos, el nuevo tipo de aquel dios joven, crucificado entre dos ladrones, debía ser escándalo irrepresentable. Afortunadamente, la parábola del Buen Pastor les dió un tema que podían aún aprovechar del arte pagano: el zagal que lleva sobre su cuello el recental más joven del rebaño, había sido representado desde la época arcaica en el arte griego. Conocidas son, por ejemplo, las figuras del Moscóforo, ó boyero, que lleva la

Fig. 25.—Estatua del Buen Pastor, procedente de las catacumbas. (*Museo de Letrán*). ROMA.

ternera recién nacida, del Museo de la Acrópolis de Atenas, y otras parecidas. En el arte alejandrino la figura del hermoso joven, con un corderillo sobre sus espaldas, se repitió infinidad de veces. El arte cristiano dignificó esta figura con una nueva expresión de serenidad inefable: el Crióforo cristiano aparece inmóvil, en místico arrobamiento, como revelando el gozo de haber rescatado la oveja descarriada (figs. 12 y 20). A veces el Buen Pastor se encuentra sentado en medio de un paisaje, mientras las ovejas de su rebaño pacen la hierba florida del sumo bien.

El Cristo aparece también en algunas escenas evangélicas, como la resurrección de Lázaro, las bodas de Cana, pero nunca, ni una sola vez en los cuatro primeros siglos, se representan las escenas de la Pasión, existía cierta reserva en figurar la muerte y resurrección del Cristo, como no fuera por los símbolos alegóricos de que ya hemos hablado antes. Jesús está figurado, en estos frescos de las



Fig. 27. — Sarcófago cristiano. (*Museo de Letrán*). ROMA.

bas de Domitila vemos las figuras de las santas Veneranda y Petronila, mártires, y á sus pies la caja con los rollos de las escrituras (fig. 23). Una acta de varios mártires orientales, descubierta recientemente en una traducción siríaca, prueba que los fieles acudían ya delante del juez, que tenía que condenarles al suplicio, con las cartas de San Pablo como única arma para sostenerse en aquella prueba. No sólo los cristianos ortodoxos, sino también las sectas heréticas, que empezaban á nacer en la iglesia romana, pintaban sus cubículos: en 1912 ha sido descubierta en Roma una sepultura de este tipo (fig. 24).

Después de la pintura, hemos de tratar de la escultura. El repertorio de imágenes de las catacumbas se repitió en los epitafios, donde se esculpían á veces relieves con los motivos simbólicos de la palma, la paloma, el áncora ó el pez. La escultura cristiana produjo un número regular de estatuas con la imagen del Buen Pastor de bulto entero (fig. 25). Es siempre el mismo joven imberbe que hemos visto en los frescos; el Cristo no aparece hasta el siglo quinto, con la barba y el bigote que quedarán definitivamente característicos de las imágenes de Jesús.

Las representaciones evangélicas se repiten en los sarcófagos esculpturados, que reproducen también en sus caras marmóreas los temas ya desarrollados en las pinturas de las catacumbas. En un principio, los cristianos enterraban sus difuntos en sarcófagos comprados comúnmente en los talleres de escultura, que existían en Roma y en las principales ciudades de provincias. Procuraban tan sólo, al escoger las urnas funerarias, que no estuvieran decoradas con las escenas eróticas de que gustaban á veces los paganos, prefiriendo aquellas que reproducían asuntos como el de la vendimia, que podía tomarse por una alusión á la Eucaristía (fig. 26), o bien el mito de Orfeo y Proserpina, que eran ya simbólicos de la resurrección. En el momento de corregir estas líneas, los últimos trabajos de Cumont han hecho ver que las representaciones del mito del Sol, de Proserpina, Orfeo, etc., tenían ya para los paganos un sentido alusivo a la vida futura después de la muerte. Los temas cristianos, pintados en las catacumbas, van apareciendo en los relieves de los sarcófagos; sin embargo, cuando el artista, faltado de recursos, tenía necesidad de más escenas agotado el repertorio cristiano,





del imperio. En provincias conocemos también algún centro de fabricación, como el de Arlés, en donde seguramente hubo talleres de marmolista que copiaban, con algunas variantes, los sarcófagos romanos. En España tenemos debidamente conocida una veintena de sarcófagos cristianos de los primeros siglos; son los más notables los de Santa Engracia, en Zaragoza; los de San Félix, en Gerona (fig. 28), y los de Barcelona, Mérida, Valencia y Játiva.

Además de las catacumbas de Roma, existen otros cementerios subterráneos, con pinturas, en Nápoles, en Sicilia y en el Norte de Africa, en la Cirenaica. Las catacumbas de Nápoles distan mucho de tener la importancia de las de Roma; su extensión es muy reducida, las pinturas de las cámaras están deterioradas; los temas son principalmente del arte clásico y corresponden al primer siglo de la Iglesia (fig. 29).

**Resumen.** — Las catacumbas romanas son una serie de galerías subterráneas utilizadas por los cristianos como cementerios durante los cuatro primeros siglos de la Iglesia. Visitadas en la Baja Edad media, fueron después abandonadas, y su exploración metódica puede decirse que sólo empezó á mediados del siglo pasado por G. de Rossi. En los encuentros de las galerías acostumbra á haber capillas ó cubículos decorados con pinturas; éstas empiezan con temas aún paganos, sólo con un vago simbolismo cristiano. Aparecen después las representaciones del Antiguo Testamento, alusiones al Cristo y á su predicación, y más tarde las escenas evangélicas con las figuras del Cristo imberbe, como Buen Pastor, y el tipo del Orante, representativo del cristiano piadoso en oración. Se encuentran ya en las catacumbas representaciones de la Virgen y los santos mártires; algunas de ellas pretenden ser retratos. La escultura cristiana de los primeros siglos reproduce en los relieves de los sarcófagos los mismos tipos de las pinturas; sólo se conserva alguna imagen de bulto entero con la figura del Buen Pastor.

**Bibliografía.** — GARRUCCI: *Storia dell'Arte Cristiana*. — DE ROSSI: *La Roma sotterranea cristiana*. — KRAUS: *Geschichte der christlichen Kunst*, 1896. — MARUCCI: *Elements d'Archeologie chretienne* (traducción francesa, 1899 1905). — J. WILPERT: *Die Malerei der Katakomben*, 1903. — LANCIANI: *Pagan and christian Rome*. — SCHULTZE: *Die Katakomben von S. Gennaro zu Neapel*.

**Revistas.** — *Bullettino d'Archeologia cristiana* y *Nuovo bullettino d'Archeologia cristiana*, Roma. — *Byzantinische Denkmäler*, Leipzig. — *Byzantinische Zeitschrift*, Leipzig.

Fig. 30. — Cubículo con sepulturas de mártires en las catacumbas de Pretextato. ROMA.



Santos Juan y Pablo y de la mayoría de las iglesias de que trataremos en este capítulo. Allí, en la sala principal de la habitación privada de uno de los más dignos fieles de la *asamblea*, debía practicarse el culto. Las actas del martirio de Santa Cecilia nos enteran cómo fue decapitada en su propia casa, donde se reunían los cristianos. Cecilia era de noble linaje, su casa está aún debajo de la iglesia que se construyó más tarde sobre aquel lugar santo. Se comprende que más tarde los fieles debían honrar con piadosa devoción estos lugares primitivos, donde en los días grandes de la fe habíanse reunido los santos padres, «en espíritu y en verdad,» y donde

Fig. 32.—Cubículo en forma de iglesia de las catacumbas de Santa Inés. ROMA.

la sangre había corrido por el amor de Cristo. Es fácil que en las salas destinadas á este simple culto cristiano primitivo, hubiera pronto un sitio especial para el pastor y los diáconos, y acaso lugares separados para los hombres y las mujeres. Un oratorio descubierto en las catacumbas de Santa Inés, en 1841 (fig. 32), por el Padre Marchi, deja ver ya en el fondo de un cubículo la silla del obispo excavada en la roca, con los bancos para sus asistentes (fig. 33, A). Hay ya una parte destinada al coro (fig. 33, B). Otros dos espacios á continuación (C D) debían ser para los hombres y más allá otros dos (F G) para las mujeres. Las pa-

redes de aquellas estancias están llenas de nichos para los fieles difuntos; en el fondo, un sarcófago (H) debía contener algún cuerpo santo, sobre el que se debía celebrar la Eucaristía.

La basilica de Santa Petronila, en las catacumbas de Domitila, muestra otro grado de desarrollo de la Iglesia cristiana (figs. 34 y 35). Es aún casi subterránea, el pavimento está cuatro metros debajo del nivel del suelo, que allí en aquel lugar no debe haber subido, por estar suficientemente alejado de las inundaciones del río.

Fig. 33 — Planta y sección del cubículo en forma de iglesia de las catacumbas de Santa Inés. ROMA.

De Rossi la descubrió, buscando en 1873 la entrada de las catacumbas, que está detrás del ábside. Forma hoy una basílica de tres naves, las columnas se han levantado simplemente sobre el suelo, sin restaurar las partes altas.

Al dar fin la era de las persecuciones, ya algo antes del Edicto de Milán y de la paz oficial entre la Iglesia y el Imperio, es de creer que la nueva religión debía comenzar á manifestar su culto con algún edificio construido al exterior, *ad celo aperto*, sobre el emplazamiento de las catacumbas. La entrada de los cementerios estaba señalada por unas pequeñas capillas llamadas *cella memoriae*, de las que se ha conservado el recuerdo escrito, y, sobre todo, dos ejemplos muy bien conservados á la entrada de las catacumbas de San Calixto en Roma (fig. 36). Era este santuario una pequeña *cella*, toda construida de ladrillo, con un ábside en que se hallaba el primer altar y de donde á veces

arrancaban también las escaleras que descendían á los corredores subterráneos.

Este tipo de capillas no evolucionó en Roma porque, al declararse el cristianismo religión oficial, pudo disponer en seguida de magníficas basílicas; pero en Africa y España las *cella memoriae* fueron desarrollándose durante los primeros siglos y constituyeron los primeros templos cristianos. La *cella* es cada vez de mayores dimensiones y á su alrededor se construyen nuevas salas para dependencias del culto, que sirven también de cementerio. Los cadáveres de los fieles reciben sepultura en sarcófagos, á veces formando varias capas en el suelo de la iglesia ó en los terrenos que la rodean. Así es famosa la necrópolis descubierta en Tabarca, en la costa de Túnez, que tenía hasta cinco pisos de sarcófagos, decorados con típicas incrustaciones de mosaicos. En España, una *cella* parecida ha sido excavada recientemente en Manacor, en la isla de Mallorca, y otra similar existió también en el barrio del puerto, de la ciudad greco-romana de Ampurias, al Nordeste de la península (fig. 37).

Estos son, pues, los tres tipos que pueden haber dado origen á las iglesias cristianas: la casa privada, los cubiculos de las catacumbas y las capillas sobre los cementerios.

Por la veneración que en todo tiempo han despertado, se conservan hasta hoy en Roma varias antiguas basílicas y baptisterios de los primeros tiempos después de la paz de la Iglesia. Generalmente, ha sido admitida sin discusión la

Figs. 34 y 35. — La basílica de Santa Petronila, en las catacumbas de Domitila durante las excavaciones y después de la restauración.











plano, sostenido con vigas, y con casetones dorados.

A un lado de la iglesia se levanta el campanario, todavía de formas clásicas, con la superposición de los tres órdenes en los tres pisos, que ya era tradicional en los monumentos romanos (fig. 43). Erigida la iglesia fuera de las murallas de Roma, estaba demasiado expuesta á cualquier peligro de guerra ó de rapiña, y por esto el papa Juan VIII, en el siglo ix, mandó rodearla de un grupo de edificios y de torres. De todas aquellas construcciones, que debían formar como una ciudad, no queda hoy más que un monasterio benedictino, cobijado á un lado de la colosal basilica.

Para el templo, construído sobre el sepulcro de San Pedro, no hubo ya ninguna limitación y pudo edificarse en seguida con una esplendidez digna del príncipe de los Apóstoles. El cuerpo de San Pedro ha sido siempre objeto de especial solicitud por parte de los pontífices. Enterrado de momento en las catacumbas del Vaticano, fué, para mayor seguridad, trasladado á una cripta de las catacumbas de San Calixto, pero cuarenta años después fué devuelto á su primitiva sepultura, cerca del lugar donde había sufrido el martirio. El sepulcro está en el interior de un pozo debajo del altar, que después no ha sido nunca abierto.

Fig. 43.—Campanario de San Pablo extramuros. ROMA.

La basilica constantiniana, construída sobre la tumba, era aún algo mayor que la de San Pablo; también con cinco naves, separadas por cuatro filas de veintitrés columnas monolíticas, de granito y mármol, con capiteles corintios y sosteniendo un entablamento horizontal, a diferencia de los arcos que sostienen las columnas de San Pablo. La basilica de San Pedro tenía también su arco triunfal con mosaicos, y en el ábside se veían tres figuras: el Salvador, con San Pedro y San Pablo á cada lado. Los techos eran planos y las paredes estaban decoradas con mosaicos y frescos de los más grandes pintores italianos, sobre todo de Pedro Cavallini y de Giotto. Las columnas habían sido arrancadas de monumentos antiguos; todas las canteras puede decirse estaban allí representadas. Grimaldi escribe que no había podido encontrar dos capiteles iguales; los frisos que iban de columna á columna eran también distintos (fig. 44)

A un lado de la iglesia había dos baptisterios, con contrafuertes interiores que dejaban sendos espacios para sepulcros. La precedía un atrio ó claustro, en el centro del cual se guardaba la magnífica piña de bronce antigua, que todavía hoy se conserva en el jardín llamado de *la Piña*, del Museo Vaticano. La fig. 45, copia de un dibujo anterior á la construcción de la gran iglesia del Renacimien-

to por Bramante y Miguel Ángel, muestra el aspecto de este patio á fines del siglo xv. La fachada de la basilica se ve en el fondo con su frontón y sus mosaicos entre las ventanas, como los tenían muchas iglesias de Roma y como pueden verse aún en San Lorenzo extramuros (fig. 31), Santa María en Araceli y Santa María en Trastévere. La antigua basilica vaticana parece que amenazaba ruina cuando se determinó construir, en pleno Renacimiento, el gran templo actual; las paredes de un lado se encontraron cerca de un metro fuera de plomada, á pesar de lo cual su destrucción constituye una de las más dolorosas pérdidas que haya sufrido la humanidad, sobre todo por los frescos y mosaicos antiguos que decoraban los muros.

Después de San Pablo, la iglesia romana que hoy nos da mejor impresión de las basílicas primitivas es la llamada Santa María la Mayor, en el Esquilino (fig. 46). Según algunos, no es sólo la mejor conservada sino también la más antigua de Roma, pues parece anterior á la Paz de la Iglesia y haber sido, antes que templo, una basílica laica. Sus columnas, todas iguales, sosteniendo un architrabe horizontal, dan la impresión de un monumento puramente clásico. Según autores modernos que han estudiado los mosaicos á la luz de ciertos símbolos y controversias religiosas, éstos no pueden ser posteriores al siglo III, y así la basílica, anterior forzosamente á esta decoración, sería la basílica privada de la ilustre familia de un tal Sicinius, que tenía allí su residencia. Acaso uno de estos patricios, convertido al cristianismo, transformó en iglesia la gran sala de su palacio. Según la tradición pontificia, en cambio, Santa María la Mayor fué simplemente construída por el papa Liberio hacia la mitad del siglo IV. Sea como fuere, la gran nave de Santa María, con su forma rectangular en la planta y el alzado, tan simple y tan espaciosa, es uno de los más admirables monumentos que se conservan de la primitiva Roma cristiana.

En cambio, conocemos exactamente la fecha de la construcción de otra iglesia constantiniana de Roma: Santa Inés extramuros, una preciosa basílica todavía semisubterránea. Fué erigida en 324 sobre las catacumbas donde estaba enterrada la santa, es mucho más pequeña que San Pablo y Santa María, y que San Pedro, pero tiene singular gracia femenil, si puede decirse así, como para adaptarse piadosamente al recuerdo de la púdica virgen, tan querida aún de los

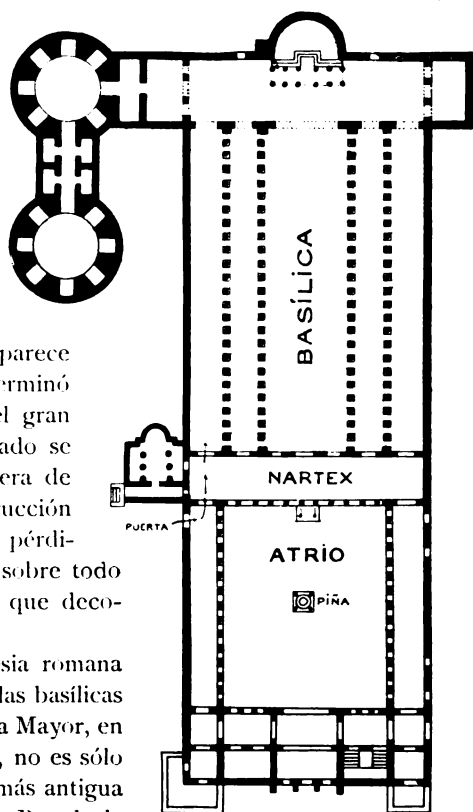


Fig. 44. — Planta de la primitiva basílica vaticana. ROMA.



Fig. 46.— Iglesia de Santa María la Mayor. ROMA.

F. A. M. P. 1911 A

Fig. 47.— Iglesia de Santa Inés extramuros. ROMA.

EST. ARQUIT.





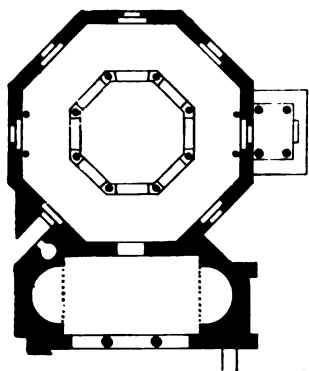


Fig. 51. — Planta del baptisterio de Letrán, ROMA.

extremo de la nave mayor, su abertura circular, que forma en el muro un arco triunfal. Este arco triunfal estaba decorado con mosaicos ó pinturas, como el ábside, y en estos lugares precisamente se han conservado las principales composiciones cristianas de las basílicas.

Cerca de las basílicas estaban los baptisterios, que servían, como lo indica su nombre, para administrar el sacramento del bautismo por inmersión, que purificaba de la inmundicia de la carne al neófito cristiano. Necesitábase para ello una piscina central, suficiente para inmergir á los catecúmenos. La planta circular ó la octogonal eran las más indicadas. Se ha dicho que los baptisterios imitaban los *ninfeos* paganos ó baños

particulares, que los patricios y emperadores tenían muchas veces en el interior de sus casas. El más antiguo baptisterio de Roma es el anexo al grupo de Letrán, cerca del palacio donde habitaba el obispo de Roma, sucesor de San Pedro (fig. 51).

Si el baptisterio del palacio Laterano había sido primitivamente un *ninfeo*, fué en todo caso magníficamente restaurado, como correspondía á su dignidad; pues que el bautismo en un principio sólo podían administrarlo los obispos, y los papas, como *episcopi romani*, eran los únicos á quienes este servicio estaba confiado en Roma, por lo que el baptisterio de su palacio debía ser excepcional. La inscripción que contiene todavía su mosaico son unos versos alusivos á la purificación por el bautismo y á la unidad de la Iglesia por el espíritu de Jesús. El *Liber Pontificalis* describe con elogio esta obra, tal como la dejó después de sus restauraciones el papa Milciades. Las fuentes bautismales, de pórfido, estaban revestidas exterior é interiormente de planchas de plata; en medio de la fuente, una columna, también de pórfido, sostenía un vaso de oro, donde se quemaban los perfumes durante la Pascua; las estatuas de Cristo y de San Juan eran también de oro. Desnudo de sus ornamentos de metales preciosos, el baptisterio de Letrán ha conservado sólo su primitiva estructura y es aún excelente testimonio del arte cristiano de la época de Constantino.

Otra construcción cristiana de importancia que se conserva en Roma de la época que sucede inmediatamente al reinado de Constantino y á la declaración de la Iglesia oficial, es todavía hoy un edificio de planta circular, que, según Rossi, debía ser un baptisterio, pero que sirvió al mismo tiempo de sepulcro á una de las hijas de Constantino. Este monumento singular, conocido con el nombre de mausoleo de Santa Constanza, se halla también fuera de las puertas de Roma, en la vía Nomentana, cerca de la entrada de las catacumbas de Santa Inés. Por su estructura graciosa llamó en seguida la atención de los eruditos del Renacimiento; tiene una cúpula esférica sobre columnas y á su alrededor una nave circular, cubierta de bóveda en anillo, que se apoya sobre las columnas centrales y la pared exterior (fig. 52). Debajo de la cúpula, en el centro del edificio, se encontraba el magnífico sarcófago de pórfido rojo de la hija de Constantino,























*Lámina II.*

A

B



C

D

LAS PUERTAS DE SANTA SABINA. ROMA.

A. La Crucifixión. — B. Las Santas Mujeres en el Sepulcro. — C. Resurrección de Lázaro. Multiplicación de los panes y los peces. Las bodas de Caná. — D. La zarza ardiente. Celebración de la Pascua. El agua de la peña de Horeb.

Tomo II



.

..

.

.

.

.







y de otras referencias escritas, existen todavía en Roma dos ciborios primitivos, el de San Clemente y el de San Jorge en Velabro, y los dos responden a un mismo tipo: las cuatro columnas sostienen un arquitrabe de mármol, y sobre de él, la cubierta á cuatro vertientes, rematada con la cruz. El ara ó altar era una sencilla mesa colocada en el centro del ábside; detrás estaban la cátedra episcopal y un banco de mármol, adosado á la pared del hemiciclo, para los sacerdotes. El más estricto cuidado en la orientación de las basílicas se observó en los primeros tiempos, y el sacerdote, de cara á los fieles al oficiar, miraba al Oriente, hacia la ciudad santa de Jerusalén. Pronto, en el siglo v, se invirtió esta disposición, y el sacerdote, vuelto ya de espaldas á los fieles, continuó mirando hacia el Oriente, obligando á poner el altar más adentro del ábside, para que quedara sitio á los oficiantes sobre las gradas que levantaban el altar.

En el centro de la nave mayor se encuentra todavía, por una rareza milagrosa, en las basílicas romanas, un regular número de los cancelles ó recintos rectangulares que se reservaban para los auxiliares menores del culto: los cantores, músicos, exorcistas, etc. La pared de estos coros primitivos está revestida de losas de mármol con relieves y mosaicos, no más altas de un metro, dejando así que los fieles pudieran ver lo que pasaba dentro del *cancellum*. Las losas de los cancelles son, sin duda alguna, los más hermosos monumentos decorativos del arte cristiano primitivo (fig 67).

Muchas basílicas romanas tienen todavía, á cada lado del coro, dos cátedras ó *ambones*, que servían el uno para leer la Epístola y el otro el Evangelio á la comunidad de los fieles; se subía á ellos por dos pequeñas escaleras de mármol, ya

Fig. 68. — Candelabro.  
San Pablo extramuros. ROMA

que los ambones primitivos son mucho más bajos que nuestros púlpitos actuales; el orador se elevaba en él lo suficiente, pero sin aislarse del rebaño de la Iglesia. La comunidad estaba repartida por sexos, como ya lo había estado en las catacumbas, al lado de la Epístola se hallaban las matronas y las vírgenes y al lado del Evangelio se colocaban los *amores*, los jóvenes y los catecúmenos. La Iglesia vivía toda ella unida en espíritu, formando un solo cuerpo y una sola familia, como quería el apóstol San Pablo.

El mueblaje litúrgico de las basílicas completábanlo los grandes candelabros













•

•

2

†



dad de códices con el texto en lengua vulgar, local, en siríaco, y algunos de ellos poseen notables miniaturas. Uno de los más interesantes es el manuscrito, con leyendas evangélicas, redactado y policromado por un monje llamado Rabula, en el año 586. En la portada se ven, dentro de una arquitectura convencional, dos retratos de monjes orientales muy característicos (Lám. IV), y en lo alto, en la cúspide del tejado, la fuente con la cruz donde bebe un pájaro, tema que será frecuente en el arte bizantino en remates de miniaturas. Hay también los dos pavos que se encuentran después tan á menudo en las miniaturas bizantinas para llenar los espa-

Fig. 75 — Catacumbas de Palmira.

cios, y dentro, en las ilustraciones del texto, la Crucifixión y la Asunción de la Virgen, en grandes miniaturas, anteriores, por lo que sabemos hasta ahora, á la aparición de los mismos asuntos en Bizancio y Roma. La ornamentación de los manuscritos siríacos es también, pues, como un anticipo del arte de Bizancio. Reproducimos la portada de un códice de París, con la cruz de brazos iguales, los adornos geométricos y las hojas estilizadas del arte medioeval (fig. 74).

La ilustración de códices tenía que ser la manera más fácil de propagar los temas del nuevo arte cristiano oriental hacia el Occidente, pero además se ha comprobado la emigración de otros tipos de la pintura monumental y en tablas. Así, por ejemplo, los ángeles cristianos andróginos, con alas, no parecen derivar directamente del tipo de las Victorias paganas. Hasta ahora se creía que las primeras apariciones de los ángeles cristianos eran las cariátides figuradas en el mosaico de la cúpula de Santa Práxedes, en Roma, pero las mismas figuras de ángeles sosteniendo un clipeo se han descubierto en unas catacumbas siríacas de Palmira, la ciudad del desierto, que parecen ser mucho más antiguas que la basilica romana (fig. 75).

Fig. 76. — Icona procedente del convento del Sinaí, (*Academia de Kiew*)

El tipo de los santos bizantinos, con sus fisonomías ascéticas, algo macilentas, y ojos extáticos, que con sus diversos atributos de doctores y padres de la Iglesia se desarrollan á lo largo de los muros de los templos, tiene también precedentes en el lejano Oriente. Así se los ha reconocido ya en varias iconas primitivas, con santos, de la Academia de Kiew, procedentes del convento del Sinaí (fig. 76); con sus inmóviles rostros parecen el eslabón intermedio de los retratos helenísticos del Egipto y los característicos santos bizantinos que vendrán más tarde (figs. 77 y 78).

Y si de la pintura pasamos á la escultura, los ejemplos se repetirán del mismo modo. Un crítico eslavo de la Universidad de Gratz, M. Strzygowski, ha podido afirmar que la figura del Cristo con el nimbo crucífero, que mantendrá toda la Edad media, aparece por primera vez en una serie de sarcófagos con motivos todavía paganos, ricamente decorados con grandes frisos de acantos espinosos. Estos sarcófagos presentan en sus caras unas arcadas ó nichos con figuras de filósofos alternadas con las de los dos Dióscuros, Cástor y Pólux, y en un nicho del centro destaca la figura de Jesús, todavía imberbe, pero ya con el nimbo crucífero de que hemos hablado. (Lám. III). Uno de estos sarcófagos está en el Museo de Berlín, otros dos se hallan en Florencia, y aun en Roma mismo, en la Villa Mattei y en el Vaticano; pero también de la misma fábrica y con los mismos tipos se encuentran sarcófagos iguales en Atenas, en el Museo Imperial de Constantinopla y en varias otras ciudades del Oriente. La pregunta, pues, que inmediatamente se ocurre es la de dónde estaba el centro productor de estos magníficos sarcófagos: si los construían en Roma, y ella los mandaba al Oriente, ó bien si son orientales, y entraban en Roma trayéndole por primera vez esta innovación de la cruz en la corona ó nimbo del Cristo. La cuestión, sin ninguna duda, ha sido







1000





acogían al cristianismo con una alegría más joven, más intensa que los romanos, fatigados por las postrimerías de su imperio decadente.

Poco queda hoy en la misma Antioquía que nos dé testimonio real de aquella iglesia famosa, pero en la extensa área de sus alrededores abundan los monumentos semi-destruidos, y más al interior, ciudades enteras é infinidad de iglesias rurales y monasterios. El primer estudio sobre estos monumentos fué el libro publicado por el conde Melchor de Vogüé sobre la Siria central, en el que dió á conocer por primera vez las interesantísimas construcciones del Bosrha, San Jorge de Ezra, la basílica de Turnamín (fig. 79), el pretorio de Musmhíe y un sinnúmero de otros edificios que se encuentran ya un poco lejos de Antioquía, en la zona intermedia entre la costa y el desierto, donde los antiguos monumentos no han sido demolidos por el afán de los turcos de levantar nuevas construcciones. Esta región intermedia había sido colonizada por los sucesores de Alejandro y floreció sobre todo en la época romana; más adelante veremos los esfuerzos que hicieron las legiones para defender, con un verdadero rosario de castillos, la frontera del desierto. A partir del siglo VII la zona de la Siria central debió quedar casi deshabitada; las poblaciones cristianas se refugiaron en las grandes ciudades bizantinas del litoral, al comenzar las primeras correrías de los árabes. El viajero encuentra, pues, en el desierto de roca viva, las poblaciones casi intactas; á veces, según expresión del conde de Vogüé, el viajero cree hallarse en una verdadera Pompeya cristiana, de tal suerte alcanza á sorprender la vida y costum-

Fig. 82. — Trompa de ángulo para pasar de la planta cuadrada á la circular.

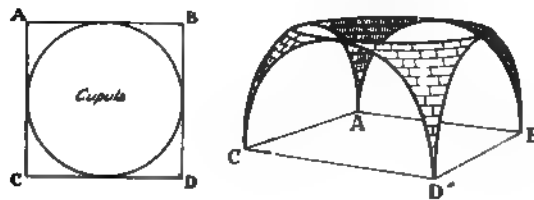


Fig. 83. — Cubierto de una planta cuadrada con una bóveda esférica y pechinas.





superficies esféricas de gran radio, llamadas pechinas (fig. 83). Esta solución, que subsistirá, haciéndose típica en la arquitectura bizantina, si bien habiase usado ya en la construcción romana, lo fué con tanta rareza y en edificios tan pequeños

Fig. 86. — Cornisa de El Barah. *Siria central.*

que no puede decirse constituyera una solución regular del problema, como en los monumentos de la Siria y después de Bizancio.

Estos edificios de la Siria, además de las iglesias para el culto de una comunidad laica, son vastas ruinas de los monasterios, cuya fábrica de piedra ha favorecido su conservación. El más importante de todos los conventos de la Siria, el gran monasterio de San Simeón el Estilita, es todavía hoy una masa imponente de ruinas en medio del desierto (fig. 84). Los árabes le llaman *el Kalaat-Simaan*, ó castillo de Simeón, porque el recuerdo del santo anacoreta se ha perpetuado entre las tribus de beduinos. Los discípulos del Estilita, que hizo oración largos años en lo alto de una columna, construyeron después de su muerte un grandioso monasterio con cuatro espaciosas iglesias, cuyas fachadas daban á un patio donde se levantaba la preciada columna, reliquia del santo. Un viajero bizantino de principios del siglo quinto vió el monasterio ya concluido y lo describe de tal suerte que hoy podemos reconocer aún en sus ruinas las distintas partes de que constaba. Este edificio, además de sus excepcionales dimensiones y de que sabemos la fecha exacta de su construcción, tiene gran interés por su decoración de elementos arquitectónicos empleados como adorno: arcos ciegos, columnas adosadas, ménsulas y otros temas que tanto repetirá después el estilo bizantino.

Fig. 87. — Moldura de Dana. *Siria central.*

Los frisos y molduras decoradas del *Kalaat-Simaan* han sido comparados con las decoraciones del palacio de Diocleciano en Spalato (fig. 85). El monumental edificio que hizo construir en las costas de Dalmacia el que podríamos llamar último César romano, tiene una planta muy parecida á la del *Kalaat-Simaan* y esto ha hecho creer que los arquitectos del emperador pudieron ser orientales.









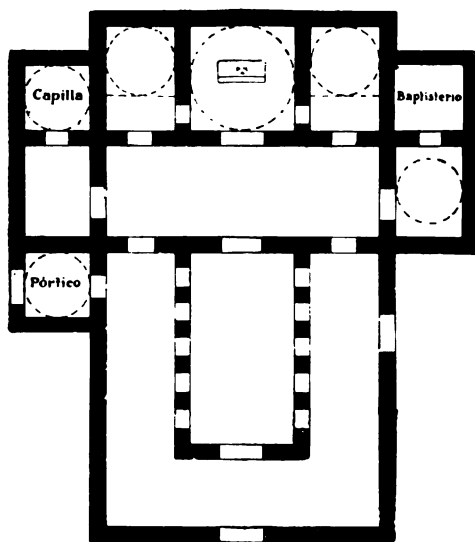


Fig. 92. — Planta de la iglesia del monasterio copto de Auba Bishoi. *Alto Egipto*.

mano, desde las orillas del Ponto al Eufrates y desde las mesetas del Asia Menor hasta el Egipto, todo él rebullía en los primeros siglos, y las iglesias cristianas se lanzaban con movimiento impulsivo á la creación del nuevo dogma y del nuevo arte. Su eco llegaba hasta Roma, pero los centros capitales eran Éfeso, Seleucia, Antioquía, Jerusalén, y Bosrha y Palmira en el desierto. En una de las muchas ruinas de esta época que existen en Siria, las de la ciudad de Madaba, puede verse, en el suelo de una iglesia, un mosaico geográfico, con la visión en perspectiva de toda esta tierra cristiana. En el centro está Jerusalén, cándidamente dibujada, con sus murallas y puertas, sus calles porticadas y edificios principales

(fig. 102). La forma de Jerusalén es elíptica, rodeada de murallas con torres; una calle ancha, porticada, va de un extremo al otro: debe ser la *Via Recta* de los peregrinos, que empezaba en la puerta llamada aún de Damasco. En esta calle se ve un edificio levantado sobre gradas, con tres puertas, que debe ser la iglesia del Santo Sepulcro. Otra vía que forma ángulo, con pórtico sólo á un lado, debe ser la *Via Dolorosa*.

En las demás partes de la *carta de Madaba*, la topografía del país es bastante exacta, con sus ríos y lagos, donde circulan barcas y se ven nadar peces; todos los lugares están indicados por sus nombres griegos; con ayuda de la imaginación, el plano del mosaico de Madaba nos permite repoblar de nuevo aquella región hoy solitaria.

Otro centro de producción artística, en los primeros tiempos del cristianismo, era, á no dudar, el viejo Egipto. Alejandría mantenía con Roma relaciones más íntimas acaso que las capitales del Asia. Ya hemos visto que, según el parecer de la crítica moderna, algunos objetos del arte suntuario cristiano fueron producidos en Alejandría, recogiendo las últimas inspiraciones del arte helenístico, que en esta ciudad tuvo su centro principal. Mas para encontrar en Egipto edificios cristianos de importancia, hemos de remontarnos hasta el arte llamado copto, de los monjes famosos de la Tebaida. El Egipto permaneció adicto á sus antiguos conceptos religiosos hasta el tercer siglo; antes de la persecución de Decio, sólo Edfú, en el alto Nilo, había dado dos mártires á la nueva Iglesia. Su conversión al cristianismo parece que fué más por rebeldía al imperio romano que por convicción piadosa; pero una vez apegado á la nueva doctrina, la glorificó con torrentes de sangre. Las últimas persecuciones en Egipto tuvieron un rigor no superado en ninguna otra provincia del imperio, y desde entonces sus obispos







•

Fig. 100. Pinturas del convento copto de San Jeremías de Sakkarah.





En el Egipto, más tarde, se formó un arte cristiano particular de la iglesia copta, el cual había de influir no poco en la constitución del arte árabe.

**Bibliografía.** — M. DE VOGÜÉ: *L'architecture civile et religieuse en Syrie*, 1877. — H. C. BUTLER: *Expedition to Syria*, 1903. — M. BELL: *Travels in Cilicia et Lycania*, 1909. — DUSSAUD: *Mission dans les régions désertes de la Syrie moyenne*. — STRZYCOWSKI: *Orient oder Rom*, 1901, y *Kleinasiens*, 1903. — AJNALOW: *Origenes helenísticos del arte bizantino*, 1900 (en ruso). — KONDAKOFF: *Voyage au Sinai*, 1882. — BRUNOW: *Provincia Arabia*, 1909. — WICKOFF: *Die Wiener Genesis*, 1895. — HASELOFF: *Codex Purpureus Rossanensis*, 1898. — MUÑOZ: *El Codex purpureo di Rossano ed il fragmento sinopense*, 1907. — OMONT: *Peintures d'un manuscrit grec de l'Evangile*. — A. BUTLER: *The ancient coptic churches of Egypt*, 1884. — GAYET: *L'art copte*, 1902.

**Revistas.** — *Zeitschrift der Deutschen Palästina-Vereins*. *Journal Asiatique*. *Revue Archéologique*. *Revue Biblique*. *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen gesellschaft*. *Palestine exploration fund*. *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology*. *Ortus christianus*.

Fig. 102. — Vista de Jerusalén en el siglo iv. *Monaco de Madaba*.

Fig. 103. — Cisterna de Constantinopla.

## CAPÍTULO IV

FUNDACIÓN DE CONSTANTINOPLA. — EDIFICIOS CONSTANTINIANOS  
EN BIZANCIO Y PALESTINA. — EL ARTE BIZANTINO EN TIEMPOS DE TEODOSIO Y JUSTINIANO.  
SANTA SOFÍA DE CONSTANTINOPLA. — IGLESIAS DE RÁVENA

**S**E ha creído generalmente que al construir el emperador Constantino, en las orillas del Bósforo, la nueva capital, no hizo más que repetir, con más joven belleza, el mismo plan, la misma idea de ciudad, de aquella eterna Roma, que quedaba al Occidente y que hasta entonces había sido la cabeza del imperio. El establecimiento en Bizancio de familias patricias romanas, la división de la ciudad en colinas y barrios, como Roma, y el decreto ordenando que fuese llamada «la segunda Roma», han favorecido la difusión de la creencia de que Bizancio, ó Constantinopla, como la llamamos hoy nosotros, no fué en su origen más que una gran colonia latina, que, por el capricho de un emperador, se estableció en los estrechos que separan á Europa del Asia. Sin embargo, ya hemos visto como hacía tiempo que Roma no era ya el centro espiritual del mundo y cómo el Oriente, en los primeros siglos cristianos, se despertaba, rechazando la tutela de

Roma y recogiendo de nuevo la tradición helenística, formándose un arte propio y una cultura independiente de la latina. Ya Diocleciano se había establecido en Nicomedia y en Spalato; Constantino, preocupado por la necesidad de poseer una nueva capital en el Oriente, había pensado primero en resucitar á Troya, en el Asia, pero por fin se fijaba en la pequeña población griega de Bizancio, cuyos orígenes eran muy oscuros y había tenido hasta entonces muy insignificante participación en la historia griega. Este emplazamiento resultaba favorecido por la vecindad de las canteras de mármol del Proconeso, en la ribera asiática, donde debía florecer la escuela de marmolistas bizantinos que enviaban sus columnas y esculturas á las más lejanas ciudades del imperio.

Un historiador del siglo iv dice que el mismo Constantino señaló con la punta de su lanza el recinto de la nueva capital, cuyas obras se llevaron á cabo con tanta actividad que pocos meses después, en Marzo de 330, ya tuvo lugar la ceremonia de la consagración de la metrópoli. No queremos analizar hasta qué punto estas indicaciones pueden ser exactas, pero es seguro que Constantino dejó

su ciudad completamente formada, construídas sus murallas y sus puertas, provista de aguas, y dotada de los principales núcleos de edificios monumentales que, incesantemente reedificados, la adornaron durante la Edad media.

Una calle porticada como la que hemos visto atravesaba Jerusalén, en el mosaico de Madaba (fig. 102), y en Constantinopla se llamó de la Mesa, iba del extremo oeste de la puerta de las murallas hasta la orilla del mar, en el Cuerno de oro. Esta calle central cruzaba también la gran plaza cuadrada llamada del Augústeo, tan famosa porque en ella estaban los principales edificios de Bizancio.

El Augústeo guardó toda la Edad media la disposición que tenía

Fig. 104. Pianta del Santo Sepulcro después de las cruzadas.  
JERUSALÉN.



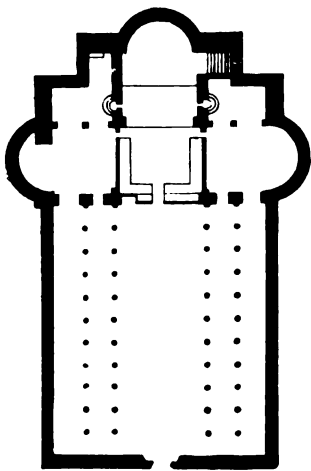


Fig. 106. — Planta de la iglesia de la Natividad en Belén.

la realeza y los cardenales del Renacimiento, algunos de los primeros magnates bizantinos tenían residencias magníficas que competían con las de la corona. Una de ellas, de un cierto Lausus, tenía proporciones colosales; el grupo de su palacio y dependencias ocupaba un barrio entero al lado de la calle transversal de la Mesa.

Cuando alguno se resistía á expatriarse de la vieja capital, Constantino encontraba la manera más expedita de convencerlo. Así resulta curiosa la anécdota según la cual envió á Persia doce de sus más ricos generales, con la excusa de una campaña, y mientras tanto hacía venir á Constantinopla sus familias y encargaba á sus arquitectos que reprodujeran en Bizancio los palacios que poseían en Roma, con el mismo número de puertas y ventanas.

Pero todos estos edificios constantinianos de la capital han desaparecido. Acaso las únicas construcciones del siglo IV que se conservan en Bizancio son sus famosas cisternas, cuya disposición no ofrece precedentes en la arquitectura romana. El área del recipiente está dividida en un cuadrículado por medio de hileras de columnas paralelas, sobre las que se apoyan ingeniosas bóvedas esféricas, que recuerdan en seguida los sistemas de cubierta del Oriente y más propiamente de la Siria (fig. 103). A veces las columnas, para levantar más la bóveda, sirven de apoyo á otra segunda serie de columnas, que forman un nuevo piso, pero siempre las cubiertas son estos innumerables casquetes esféricos, contrarrestándose los unos con los otros.

Los capiteles de las columnas de las cisternas de Constantinopla, aunque sin decoración, tienen también formas que quedarán ya como típicas en el arte bizantino y que no recuerdan nunca los capiteles clásicos, empleados por el arte romano; no deja de ser, pues, harto significativo que las únicas construcciones que se conservan en Bizancio de la época de su fundación, muestren ya la originalidad de un nuevo estilo y no sigan para nada las tradiciones latinas.

Estos detalles de la construcción y de las formas de las cisternas primitivas de Bizancio pudieran ser indicio de que, al fundarse la nueva capital, el arte adoptaba ya procedimientos y gustos orientales; en cambio, los monumentos elevados por el propio Constantino en Roma, tienden á probar lo contrario: tanto su arco como las basílicas de San Pablo extramuros y del Vaticano son de un extraño estilo clásico.

También es ambiguo el carácter de los edificios que este emperador mandó erigir en Palestina. Cuando, á indicación suya, el obispo de Jerusalén construye la primera iglesia del Santo Sepulcro, Constantino en persona, además de la idea, le facilita los planos; los historiadores nos han conservado una de sus cartas, con las instrucciones imperiales para llevar á su debido término la construcción de aquella iglesia.







del Hipódromo, y de esta época parecen ser algunos capiteles, empleados después en otros edificios bizantinos, con unas hojas de acanto onduladas como si las agitara un remolino de viento.

Pero durante el largo reinado de Justiniano las vacilaciones se acaban y se construye decididamente con un estilo nuevo.

Fig. 109. — Planta de Santa Sofía, CONSTANTINOPLA

El más famoso edificio de esta época y de todo el arte bizantino es ya la iglesia metropolitana de Santa Sofía de Constantinopla, convertida en mezquita por los turcos. En ella están empleados ya todos los métodos constructivos y los más ingeniosos recursos de la construcción bizantina; es el mayor monumento de este arte singular y al mismo tiempo el primero en su género. Durante los doscientos años que van de Constantino á Justiniano, el arte imperial, impregnado de los procedimientos de la Siria y aun del más lejano Oriente, acaso de las obras persas de las dinastías sasánidas, hubo de pasar de las basílicas casi romanas, como la iglesia de Belén, á este prototipo ideal de las formas nuevas.

Como en los tiempos de Constantino, también aquí era debida la obra á la iniciativa personal de un monarca; el emperador se había hecho levantar, en medio de sus construcciones, una habitación provisional para inspeccionar diariamente el estado de los trabajos (fig. 108). El pueblo atribuía la forma de la planta y todos los detalles de la iglesia á la inspiración de un ángel, que conversaba á menudo con el emperador. Procopio, el historiador de la época, en su libro sobre los edificios de Justiniano, explica también la parte capital que en ellos tuvo el monarca y las consultas que diariamente le hacían los directores de la obra. «Servíase para sus ideas,—dice el escritor oficial,—de Artemio de Tralles, príncipe sin ninguna excepción de todos los arquitectos é ingenieros, no sólo de su tiempo, sino de todos los que se habían sucedido hasta entonces; pero aunque éste era el primero, junto á él estaba también Isidoro, nacido en Mileto, hombre de singular inteligencia y verdaderamente digno de que se le llamase para la ejecución de la obra concebida por Justiniano Augusto. . Hay que hacer justicia á la gran perspicacia del emperador,—prosigue diciendo Procopio,—que, entre todos los hombres de su arte, supo escoger aquellos que mejor podían interpretar sus altos pensamientos. Y así consiguió que esta iglesia resultara un producto musitado de belleza, superior á la capacidad del que la contempla, que queda maravillado, y superior á cuanto imagina el que oye hablar de ella desde lejos.»

Estas palabras del historiador bizantino reflejan la misma conciencia de la

Fig. 110.— Vista de las cúpulas de Santa Eirene y Santa Sofía. CONSTANTINOPLA.

belleza excepcional que se había realizado, como la tuvieran Fidias y Pericles al ejecutarse unos diez siglos antes el Partenón. Pero, ¿cuán diferente ya el sentido de la belleza de unos y otros!

Santa Sofía había costado tesoros inmensos. Justiniano recomendaba á los gobernadores de las provincias que le facilitaran los mármoles y materiales más preciosos. Un historiador moderno, después de comparar muy justamente el distinto criterio con que los antiguos griegos y los constructores imperiales de Santa Sofía empleaban los materiales, y cómo los primeros habían preferido la simple belleza del mármol blanco para los monumentos más preciados, como el Partenón ó los Propileos, hace justicia al arte bizantino, reconociendo que tanto fausto de oro, tanta riqueza de mármoles y mosaicos, había sido, sin embargo, empleada en Santa Sofía con el gusto más exquisito.

La planta del edificio ya revela que todo él se desarrollará obedeciendo á un nuevo sentido artístico, porque de su simple examen se echa de ver que todas las partes están dispuestas para contener la gran cúpula central, de 31 metros de diámetro, inscrita en un gran cuadrado y sostenida por cuatro pechinas en los ángulos, sobre cuatro pilares (figs. 110 y 111). Esto constituye la principal innovación

de la arquitectura bizantina y lo que hace famosa la cúpula de Santa Sofía, porque se apoya sobre cuatro puntos únicamente, y no sobre una ancha pared circular, como eran la bóveda del Panteón de Roma y las de tantas salas de termas que la superaban en diámetro. Las cúpulas romanas se asentaban por sus muros directamente en el suelo, mientras que la gran media naranja de Santa Sofía está en el aire, se sostiene sobre sus arcos y pilares por la compresión que contra ellos ejercen las bóvedas adyacentes, unos grandes nichos que cargan sobre ella con presión inversa en dos de los lados, y en los otros dos el peso está contrarrestado por dos arcos que hacen de contrafuertes.

Fig. 111.—Esquema estático de la planta de Santa Sofía. CONSTANTINOPLA.







tanto, que los arquitectos de Justiniano los construyeran con especial cuidado. «Estos pilares,—según escribe Procopio,—estaban formados de piedras cuadradas, duras por naturaleza, labradas con mucho arte y unidas, no con cal viva ni con betún, sino con láminas de plomo que se introducen por todos los intersticios.»

Procopio ensalza también la magnífica decoración del edificio, de sus pórticos y galerías altas, de las que una servía para los hombres y la otra estaba reservada á las mujeres. «¿Quién podría

Fig. 113. — Capitel y mosaicos del pórtico de Santa Sofía.  
CONSTANTINOPLA.

describir,—dice,—la parte superior del gineceo, los mármoles y las columnas empleados en su construcción? ¿Quién podría referir su prodigiosa variedad? Los mosaicos que lo decoran, producen la ilusión de un maravilloso jardín lleno de flores, con el azul del fondo y su verde y amenísimo follaje...

Todavía hoy estas galerías laterales de Santa Sofía figuran entre las más bellas joyas que tiene en su tesoro la humanidad. Santa Sofía está aún enriquecida con sus dos pórticos, uno anterior, como galería cerrada, que daba al patio cuadrado, y otro más ancho, como nártex ó antesala del inmenso templo, casi intacto con sus bellísimas columnas y mosaicos (fig. 113).

Procopio da también una idea de cómo el emperador cuidó de proveer el templo «de todo el más magnífico ajuar litúrgico,» son sus palabras; el altar solo pesaba cuarenta mil libras de plata. Todos estos objetos han desaparecido, como es natural, pero quedan aún, para darnos una idea de su riqueza, las admirables puertas de bronce que dan ingreso desde el nártex (fig. 114).

Para el sostenimiento del culto se destinó la renta de 300 propiedades y fincas de los alrededores de la capital, y aun los sucesores de Justiniano continuaron aumentando pródigamente con nuevos donativos estas rentas considerables. La iglesia fué construída en poco más de cinco años, desde el 532 hasta el Diciembre del 537, en que tuvo lugar la dedicación, pero muy luego comenzaron



la otra, en cambio, es una superficie oblonga, achatada por los lados. Esta nave central está flanqueada por otras laterales, con bóvedas por arista y galerías superiores cubiertas con otras bóvedas de cañón. Una iglesia de Kassaba (Licia) tiene la misma disposición que Santa Eirene, sólo que, en lugar de dos cúpulas, no posee sino una. Esto nos indica que, en arquitectura, el arte de Bizancio tenía también tipos establecidos, que repetía más ó menos cambiados en las provincias del imperio.

Otra iglesia de Constantinopla, la dedicada á los santos Sergio y Baco, conserva acaso todavía la misma disposición de la primitiva iglesia edificada por Justiniano. Es interesante la sección de la cúpula, con unos segmentos planos y otros arcuados que aumentan su resistencia (fig. 116).

Fig. 115. — Planta de la iglesia de Santa Eirene. CONSTANTINOPLA.

En cambio, ha desaparecido por completo la famosa iglesia de los Santos Apóstoles, tan elogiada por Procopio, quien la describió. «Tenía, — según dice éste, — la forma de dos naves rectas que se cortan en forma de cruz... En cuanto á la cubierta es también con cúpulas, como en Santa Sofía, sólo que aquí éstas son menores. Sobre los cuatro arcos del crucero se levanta la cúpula esférica, también con ventanas y tan excelsa que parece volar en el aire. Sobre las naves, á cada lado de esta cúpula central, hay otras cuatro cúpulas iguales á la del medio, sólo que éstas ya no tienen ventanas.»

La iglesia de los Santos Apóstoles, de Bizancio, tiene para la historia del arte una importancia extraordinaria: ella sirvió de modelo al Occidente, más que ninguna otra construcción bizantina con cúpulas, más que la gran iglesia metropolitana de Santa Sofía, con su combinación excesivamente ingeniosa para que pudieran aprender en ella los arquitectos occidentales. En cambio, la planta sencilla, en forma de cruz, del templo de los Santos Apóstoles, con sus cinco cúpulas que se apoyan unas con otras, era un tipo de fácil imitación, con menos recursos y con materiales menos ligeros que los que se usaban en Bizancio. La primera copia de la planta de los Santos Apóstoles debió ser seguramente el templo de San Marcos, de Venecia, y de allí pasó á las catedrales francesas de la Auvernia, como la de Saint Front de Perigueux, donde tenían los venecianos una colonia muy numerosa.

Todas las iglesias bizantinas de Constantinopla han sido mutiladas y blan-



Fig. 116. — Planta de la cúpula de Santos Sergio y Baco. CONSTANTINOPLA.

queadas por los turcos, por lo que se hace difícil apreciar su belleza, faltándoles además la decoración de mosaicos y los ornamentos litúrgicos que las enriquecían; en cambio, en Rávena, la sorprendente ciudad italiana de las orillas del Adriático, se conservan casi intactas inapreciables joyas del arte bizantino. La importancia de Rávena













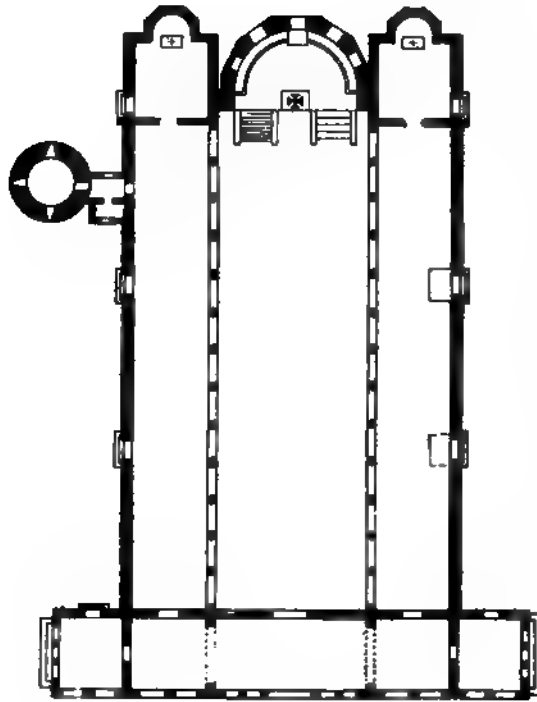


Fig. 124. — Planta de San Apolinar *in Classe*. RÁVENNA.

una gran cruz en medio de un campo florido, con ovejas, y la figura central de San Apolinar; en lo alto, un clipeo con los bustos de Cristo y los cuatro evangelistas, y las dos ciudades místicas, Belén y Jerusalén, de donde salen también blancas ovejas, símbolo de las benditas almas (fig. 125).

El altar está elevado sobre el suelo de la iglesia y debajo se halla la cripta donde se custodiaba el cuerpo del santo, con otro ábside también decorado de

ocupaba el antiguo puerto de Rávena, hoy cegado, dista unos cuatro kilómetros de la ciudad y está en medio de un paisaje de pinos y lagunas, devastado por la malaria. Fué comenzada en 534 y concluida ya ocho años más tarde (figura 124). Consta de tres naves separadas por columnas, muy semejantes á las de San Apolinar el Nuevo, con capiteles de ricos follajes y el ábaco trapezoidal; encima, en lugar del friso de los santos y vírgenes, había en San Apolinar *in Classe* unos medallones con los retratos de los obispos de Rávena. La iglesia ha pasado largos períodos de abandono y casi en ruinas, sin cubierta, de manera que toda la decoración de las naves ha desaparecido. Quedan tan sólo los mosaicos del ábside, con

mosaicos (fig. 125). Los ábsides laterales están cerrados por un muro formando capillas aisladas de la iglesia, disposición muy característica que volveremos á encontrar en los templos visigóticos de España. La iglesia de San Apolinar *in Classe* tenía un gran nártex en su fachada, hoy apenas reconocible, y á un lado se levantaba el campanario circular, como lo son la mayoría de las torres de Rávena. Por fin, la última obra

Fig. 125. — Mosaico del ábside de San Apolinar *in Classe*. RÁVENNA.

de los exarcas bizantinos en Rávena, y sin duda la que debía ser más rica, después de su construcción, es la iglesia dedicada á San Vital, que todavía se conserva intacta, exceptuando los mosaicos, que fueron en su mayor parte rascados y destruidos en el Renacimiento. La planta de la iglesia de San Vital fué trazada según el principio bizantino de disponer todos los elementos alre-

dedor de una gran cúpula central, sostenida por pilares y columnas, como un complejo sistema de bóvedas, según los estilos del Oriente. La cúpula es octogonal, pero insensiblemente se convierte en esférica; su empuje está contrarrestado por siete nichos que se abren en cada uno de los lados del octógono; sólo en el lado del fondo, que corresponde al ábside, se prolonga una nave para dejar sitio al altar y al coro, destinado á los sacerdotes.

La cúpula de San Vital está construída con anillos de ánforas empastados en gruesos lechos de cemento, con lo que se consigue que la bóveda sea ligerísima y pueda apoyarse sobre una pared muy delgada. Las naves alrededor de la cúpula central están cubiertas con una combinación de bóvedas que se penetran muy irregularmente. Ambas partes, la cúpula central y las naves laterales, tienen una segunda cubierta de madera y tejas, que no se encuentra en las iglesias de Bizancio, donde las cúpulas aparecen al exterior. Posee esta iglesia un nártex, extrañamente adosado contra uno de los ángulos del octógono.

En el ábside se hallan los únicos restos de mosaicos que no han sido destruidos, y por ellos podemos juzgar de la gran riqueza que ofrecería el conjunto. Árboles, flores, plantas y animales, sobre el fondo del oro, decoran los plafones, interrumpidos á veces con pequeños medallones con imágenes de profetas y apóstoles (fig. 128) Un arrimadero, también de mosaico, forma un friso lleno de figuras de personajes históricos, los más importantes seguramente de la corte bizantina. En un lado está el

Fig. 126. — Exterior de la basilica de San Apolinar  
in Classe. RÁVENA.

Fig. 127. — Planta de la iglesia de San Vital. RÁVENA.







de Grecia se habían refugiado en Bizancio; acaso estos nuevos griegos de Constantinopla habían aprendido en la escuela de Oriente, pero todavía conservaban el sentido de gusto equilibrado, de reposo y perfección estética que fué la característica del arte clásico.

**Resumen.**— Nada conocemos de los edificios construidos por Constantino en la nueva capital. En Tierra Santa subsiste aún cierto vestigio de la disposición primitiva en una cúpula sobre el Santo Sepulcro, en la iglesia de Jerusalén, tantas veces restaurada. La basílica de Beén conserva aún su forma original, con cinco naves separadas por columnas con capiteles corintios. De la segunda época del arte bizantino, en tiempo de Justiniano, queda en Constantinopla, además de la iglesia metropolitana de Santa Sofía, la gran iglesia de Santa Eirene y la de los Santos Sergio y Baco. Santa Sofía es la más grande y más importante de todas las iglesias del Oriente. Su gran cúpula central está apoyada sobre cuatro arcos y su empuje se contrarresta por medio de grandes ábsides. La preceden un patio y dos magníficos pórticos, y toda ella estaba decorada con mosaicos. En Italia, á orillas del Adriático, Rávena fué la capital de un pequeño estado bizantino, con sus exarcas ó gobernadores dependientes del imperio de Oriente, quienes construyeron durante el reinado de Justiniano algunas iglesias bizantinas. La más notable es la de San Vital, todavía hoy enriquecida con magníficos mosaicos.

**Bibliografía.**—SALZENBERG: *Altchristliche Baudenkmäler von Konstantinopel*, 1854. — FOSSATI: *Aya Sofia in Constantinople as recently restored*, 1852. — LETHBRIDGE: *The church of Sancta Sofia*, 1894. — W. S. GEORGE: *The church of Sainte Eirene at Constantinople (Byzantine research fund)*, 1911. — A. VAN MILLINGEN: *Byzantine churches in Constantinople, their history and Architecture*, 1912. — DIEHL: *Justinien et la civilisation byzantine*, 1901. *Ravenna*, 1903. — KURTH: *Die wandmosaiken von Ravenna*, 1902. — MÖHRKE: *Baukunst des Mittelalters in Italien*. — RIVOIRA: *Le origini della architettura lombarda*. — C. RICCI: *Ravenna*.

Fig. 131. — La Anunciación. Sello bizantino de barro. Tesoro de Monza.

Fig. 132. — Relieve en marfil representando una procesión en las calles de Bizancio.  
*Catedral de Tréveris*

## CAPÍTULO V

EL ARTE BIZANTINO DESPUÉS DE LA REPRESIÓN DE LOS EMPERADORES ICONÓCLASTAS.

EL PALACIO IMPERIAL —PINTURA Y ESCULTURA.

ARTES MENORES: ESMALTES, MINIATURAS, ORFEBREÍA, TEJIDOS.

**E**L imperio bizantino, después de la época de oro de los reinados de Teodosio y Justiniano, debía durar aún el largo período de ocho siglos. Durante este tiempo, Bizancio no se sostuvo constantemente en aquella peregrina decadencia en que hasta hace poco nos la habíamos figurado. La palabra *bizantino* sólo despierta en nosotros la idea de inútiles querellas, de discusiones ociosas, de esfuerzos vanos en alambicadas distinciones. El concepto que los pueblos occidentales han formado hasta ahora de Bizancio, viene resumido en aquella frase de Taine, recordada por M. Diehl en su curso inaugural de la Sorbona, sobre el arte y la historia bizantinos: «Un pueblo de teólogos sutiles, — decía Taine, — y de idiotas fanfarrones.» La causa de este error ha sido el creer que la civilización de Bizancio se encerró desde el primer momento en un formulario preciso, como un dogma, establecido tan rigidamente, que, dentro de él, ni artistas ni pensadores tenían ya la libertad de producir nada propio. Ciertamente es que en Bizancio todo estaba regido por el principio fundamental del imperio cristiano que había imaginado Constantino. La etiqueta de la corte, la administración y el gobierno, las reglas del arte y aun de la ciencia, derivaban de los dogmas religiosos, que fijaban los Padres de la Iglesia en los concilios. «A los pintores toca el ejecutar, — decían los cánones del Concilio de Nicea; — á los Padres el disponer y ordenar.» Y así el arte tenía sus tipos establecidos, que se iban repitiendo en sus líneas generales, de una manera fiel, al través de los siglos. No obstante, esta tiranía era puramente exterior. Los artistas griegos de la época clásica también tenían sus









Fig. 136. — Planta de conjunto del palacio imperial. CONSTANTINOPLA.

A. Santa Sofía. — B. Plaza del Augústeon. — C. Frisión. — CH. Iglesia de San Esteban. — D. Baños de Zeuxipo. — E. Palacio del Katsma. — F. Hipódromo. — G. Palacio de la *Calci*. — H. Triclinio de los diez y nueve lechos. — I. Palacio de *Dafne*. — J. Pórtico cubierto. — K. Fiale. — L. *Sigma* y Tricónea. — M. Palacio de verano. — N. Palacio de invierno. — O. Despachos. — P. Crisotrichnio. — Q. Triclinio de los trece lechos. — R. Galería de Justiniano. — S. Magnaura. — T. Senado. — V. Palacio del Bucoleum. — W. Puerto del Bucoleum.

tinopla llegó á reunir aquel conjunto de espléndidos departamentos que lo hicieron el ideal de residencia en los libros de caballería de la Edad media.

Su planta era una incoherente reunión de edificios en medio de jardines, á semejanza de los palacios de los monarcas orientales, de Siria ó Persia. Con sus pabellones aislados y sus galerías, ya desde un principio debió separarse del tipo de habitación clásica, de la casa romana, como lo eran todavía, á pesar de sus grandes dimensiones, los palacios de los Césares en el Palatino de Roma. Más tarde, por sus relaciones con el Oriente, el Palacio Sagrado de Constantinopla fué acentuando todavía más este carácter; los emperadores Teófilo y Basilio, que edifican en el siglo x nuevas dependencias, lo hacen ya queriendo imitar expresamente la disposición de los palacios de Bagdad.

En conjunto, las construcciones y jardines del Palacio Sagrado ocupaban un espacio de cerca de 400.000 metros cuadrados, algo más del que comprendían el Louvre y las Tullerías de París antes de su incendio. Su aspecto desde lejos debía ser imponente. La mirada no podía observar allí las líneas regulares de una pomposa fachada, como en nuestros palacios reales europeos, pero el espectador











Fig. 142. — Kasar-ibn-Wardan. *Siria*.

Porfirogeneta (fig. 138). En el propio templo de San Marcos, de Venecia, hay un sinnúmero de antepechos de mármol decorados con relieves, traídos del Oriente por las galeras de la República, que pueden proceder de algún palacio imperial (fig. 139).

En la catedral bizantina de Parenzo, en Istria, se conservan aún los arrimaderos con incrustaciones de mármoles y placas de vidrio y nácar, análogos á los descritos para la residencia de los emperadores (fig. 140).

El Palacio Sagrado fué abandonado casi del todo en el siglo XII por los emperadores, que se habían hecho construir un nuevo palacio en Constantinopla, llamado de las Blanquernas, donde residió en sus últimos años la corte bizantina. Poco conocemos de este nuevo palacio; se ha supuesto por algunos que un resto de las Blanquernas deben de ser las ruinas de un rico edificio que quedan entre los dos recintos de murallas de Constantinopla y que tienen en alguna de sus partes las armas de los emperadores Paleólogos (fig. 141). En los paramentos de los muros exteriores, sosteniendo en el aire sus aberturas descarnadas, muestran la característica decoración de policromía natural de fajas de ladrillos y piedra con taraceas de mármoles, como en las iglesias del último período del arte bizantino, de que hemos hablado antes.

Pero á excepción de esta enigmática ruina de palacio, que podría no ser de las Blanquernas, nada se conserva de las residencias imperiales de Constantinopla, ni de los grandes edificios en que vivían las familias opulentas de Bizancio, que competían en riquezas con el mismo emperador, como tampoco apenas queda rastro de los famosos palacios de Trebisonda, donde residió por algún tiempo la corte bizantina.

Un solo palacio, de carácter principal, acaba de ser descubierto en la Siria por la misión americana de la Universidad de Princeton. Es un palacio con cúpulas en el centro y bóvedas por arista en las crujías laterales (fig. 142), que los

















primitivo lugar, en los altares de los monasterios griegos del monte Athos, pero en los museos de Italia podemos verlas también fácilmente, porque estas tablas pintadas fueron otro vehículo de expansión del arte bizantino y de ellas se hizo gran comercio en Occidente.

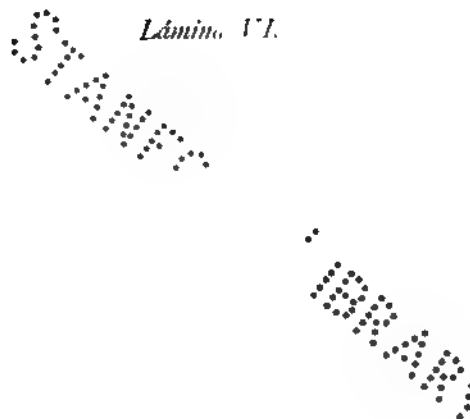
Algunas de estas iconas no eran pintadas, sino ejecutadas con finísimo mosaico. Los antiguos griegos conocieron ya este arte del fino mosaico que substituía á la pintura. César, según dice Suetonio, llevaba consigo algunos de estos mosaicos en sus campañas. Constantino Porfirogeneta incluye los cuadritos en mosaico entre las joyas más preciosas de su tesoro imperial, porque en Bizancio las iconas portátiles en mosaico fueron además enriquecidas con magníficos marcos de oro y piedras finas. Sólo

Fig. 153. Los Filadelfos. Esculturas bizantinas.  
*San Marcos de Venecia.*

se conocen actualmente una docena de estos cuadritos de oro y mosaico; uno de ellos, con la imagen de San Nicolás, se hallaba hasta hace poco en Vich, de donde fué robada, desconociéndose hoy su paradero (fig. 151).

Después de las iconas, como una última rama de la pintura, hay que tratar de los esmaltes: ellos son, para las imágenes sobre tabla, lo mismo que los mosaicos respecto á las pinturas al fresco, de un material y una técnica más rica que aseguraba su duración. Bizancio aprendió de la Persia el arte de los esmaltes y su procedimiento especial, que los franceses llaman *cloissonné* y consiste en dibujar la figura sobre una placa de oro, colocando después, sobre el dibujo, pequeños tabiques de plancha soldada, también de oro, que lo dejan dividido en varios compartimentos. Cada uno de ellos se rellena de pasta vidriada de color, fundida, y después de pulimentada, ni las líneas del oro ni las masas de los colores

Fig. 154. — Arcángel.  
Hoja de tríptico.  
(Museo Británico)



**PORTE CENTRAL DE LA PALA DE ORO. SAN MARCOS DE VENECIA**

En lo alto, el libro de la Ley sobre un trono, con un querubín á cada lado y las figuras del arcángel Gabriel y la Virgen María. En la parte central, el Pantocrátor (el Todopoderoso) entre los cuatro Evangelistas, y en la faja inferior, la Virgen, representada como orante, entre la emperatriz Irene y el dux Faliero.

1000













REAL BOOK

























Es, sin embargo, mucho más moderna; pertenece al período que sigue á la represión de los iconoclastas, y recuerda, por su estilo, las miniaturas de las homilias del monje Jaime, que hemos reproducido, y los frescos de Mistra. Se trata, pues, de una obra del siglo XII seguramente. En la parte anterior de la dalmática, que es la reproducida en la fig. 181, está el Cristo, imberbe, bendiciendo desde la gloria, en medio de coros de ángeles y santos. En la parte posterior, sobre los hombros, está bordada la Transfiguración del Señor, al que acompañan Moisés y Elias y los Apóstoles. El fondo de la seda es de un azul intenso, los colores de los bordados son principalmente el blanco y el plateado; toda la magnífica vestimenta tiene una dulce gama de azul y plata con toques de rojo y oro.

**Resumen** —El arte bizantino alcanza un brillante renacimiento después de la persecución de los emperadores iconoclastas. A este período pertenecen las iglesias con cúpulas elevadas sobre un tambor cilíndrico, como la Kahrie-Djami, en Constantinopla, y las de Atenas. El renacimiento se ve también en la pintura; á los tradicionales temas bíblicos de los mosaicos y los frescos, suceden los episodios de las vidas de los santos, vida de la Virgen, etc. Carecemos casi de esculturas bizantinas de bulto entero, pero podemos comprender, por los relieves y marfiles, que la escultura reproducía, sin variación apenas, los tipos fijados litúrgicamente. Los esmaltes, iconas portátiles y relicarios que se encuentran aún esparcidos por los museos y catedrales, dan idea de la riqueza decorativa de los elementos que empleaban los orífices bizantinos, que no tenían rival en Europa. Las telas reproducen primeramente motivos coptos y persas, pero después Bizancio produjo sus admirables tejidos de seda con absoluta independencia del Oriente.

**Bibliografía.**—LABARTE: *Le palais imperial de Constantinople et ses alords*, 1861.—G. BEVLÉ: *L'Habitation byzantine*, 1902.—MILLET: *Le monastere de Daphni*, 1899. *Monuments byzantins de Mistra*, 1910.—BUTLER: *Expedition to Syria*, 1903.—MOLINIER: *Les ivoires*.—KONDAKOFF: *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, 1891.—HESSELMG: *Miniatures de l'ecclésiastique grec de Smyrne*, 1908.—MUNOZ: *Codici greci miniati delle Minori biblioteche di Roma. Il menologio di Basilio II. Codices e Vaticani selecti*.

**Manuales.**—BAYET: *L'art byzantin*, 1883.—DIEHL: *Manuel d'art byzantin*, 1910.—DALTON: *Byzantine art and archaeology*, 1911.

Fig. 182.—Tejido bizantino de seda. *Vaticano*.







Fig. 185. — Catedral de Parenzo, ISTRIA.

torre aislada, de pared más espesa que de ordinario, para poder resistir hasta la llegada de los refuerzos de las otras guarniciones.

Además de los castillos y de las necrópolis del tiempo de la ocupación griega, abundan en Africa unos pequeños edificios religiosos que son seguramente los santuarios ortodoxos construídos por los imperiales; son típicas iglesias, con ábside en el fondo, de disposición muy sencilla en sus plantas, pero que debían llenarse de pinturas decorativas griegas y que á menudo conservan en su suelo los mosaicos con inscripciones bizantinas. El tipo y la estructura del edificio es el de una pequeña basílica, porque es natural que las legiones no aplicasen aquí las cúpulas, que exigían materiales y operarios muy escogidos.

En cambio, para las pinturas y los mosaicos bastaban uno ó dos artistas llamados directamente de Constantinopla, y con esta decoración el aspecto de la iglesia quedaba completamente cambiado. En España tenemos también edificios de esta época, en Elche y Játiva, y en las Baleares, y aunque siempre muy destruidos, las ruínas permiten reconocer los mosaicos de las plantas y la forma de las dependencias para el culto, que estaban agrupadas á su alrededor. Pero no es en estos mezquinos restos monumentales donde podremos reconocer toda la transcendencia artística de la ocupación militar bizantina en el Occidente de Europa durante los siglos v y vi. Fué más bien el sinnúmero de los objetos suntuarios, telas, marfiles, armas y joyas, traídos por las legiones, lo que impregnó á las naciones románicas de una primera saturación de orientalismo.

La segunda penetración del arte bizantino en la Europa occidental ocurrió más tarde, cuando las intemperancias de los emperadores iconoclastas obligaron á una multitud de artistas perseguidos á emigrar á la Italia meridional y desde allí

las influencias bizantinas se extendieron más al Oeste. Al narrar la historia del arte románico europeo será preciso, á cada momento, hacer ver la relación de nuestras formas artísticas con las de los estilos de Bizancio, pero aun en esta segunda etapa, muchas veces las formas no llegaron directamente, sino por intermedio de los grandes vehículos del orientalismo en Europa, que fueron los venecianos y los genoveses.

El Adriático ha sido en todos los tiempos un mar semiorienta. El más antiguo edificio de estilo bizantino, cerca de Venecia, es la catedral de Parenzo, en Istria, todavía con forma de basílica, construída en tiempo del obispo Eufasio, hacia la mitad del siglo vi. Los capiteles tienen el ábaco trapezoidal y en los arcos hay unos interesantísimos estucos contemporáneos de la construcción y análogos á los de la igle-



Fig. 186. — Planta de San Marcos. VENECIA.

sia de Santa María en Cosmedín, de Roma (fig. 185). En la bóveda del ábside hay un mosaico con la Virgen entre imágenes de santos y debajo una decoración de taracea de mármoles y piedras duras, que hemos reproducido en parte en el capítulo anterior (fig. 140).

Cerca de Venecia, en la próxima isla de Torcello, otra iglesia algo posterior muestra aún sus espléndidos mosaicos bizantinos. Fué construída por el obispo Altino en 641, pero la decoración parece ser del tiempo de una restauración del siglo xi. Aunque los rótulos y leyendas están en latín, los santos y temas de los mosaicos son marcadamente bizantinos y prueban cómo los orientales mantenían su prestigio en las cercanías de Venecia durante los siglos que preceden á la construcción de San Marcos.

Porque Venecia guarda hoy todavía el monumento acaso más íntegramente conservado del arte bizantino, que es su famosa iglesia metropolitana de San Marcos. La república sostenía estrechas relaciones con Bizancio; los venecianos ocupaban en la capital un barrio aparte, con inmensos almacenes y depósitos, para el intercambio de las mercancías; sus sucursales ó factorías abundaban también en las ciudades del Asia y en las islas del mar Egeo, hasta tal punto que algunas de ellas eran de absoluta propiedad de los grandes mercaderes de Venecia. Las naves venecianas traían directamente á Europa los productos de las modas de Bizancio, y es natural que la república marítima, que estaba tan familiarizada con los esplendores de Oriente, al construir sus edificios adoptara las











de bronce atestigua la gloria militar de Venecia, porque es el recuerdo de la toma y saqueo de Bizancio por la armada de la república. Para mayor magnificencia, en los paramentos algo grandes hay aplicados relieves con figuras de santos y de la Virgen, ó mosaicos con escenas de la vida del evangelista San Marcos, patrono de Venecia. Los capiteles de las columnas son de una variedad y esplendor incomparables; algunos son antiguos capiteles romanos, otros de la época de las primeras construcciones del dux Urseolo, otros ya de los siglos XI y XII, todos reunidos y combinados con el mayor arte. Para acabar de caracterizarla, la iglesia de San Marcos tiene, sobre sus cúpulas

interiores de ladrillo, unos armazones de madera que están recubiertos de otras más altas y ligeras cúpulas metálicas que se destacan de la masa de la construcción. Las cinco cúpulas así brillantes, con sus remates dorados, se distinguen desde lejos; es una nota alegre verlas reflejar tan altas y airosas desde la entrada de las lagunas.

Fig. 192. — Capilla del Almirante. PALERMO.

Casi contemporáneamente á la construcción de San Marcos de Venecia, el ejército bizantino ocupó de nuevo la Italia meridional, devastada primero por los longobardos y después por los árabes de Sicilia. Los azares de la guerra habían casi obligado á repartirse tácitamente el Sur de la península; la Capitanata, la Pulla y la tierra de Otranto quedaban para los bizantinos, mientras que la Calabria y Sicilia eran para los árabes. Bari, residencia del *Kapitanos*, delegado del emperador, venía á ser, con su puerto y sus fortalezas, lo mismo que había sido Rávena en tiempo de Justiniano. Pero este estado de cosas vióse pronto turbado por la aparición de un nuevo elemento que debía acabar primero con los árabes y, dos ó tres siglos después, obligar también á retirarse las guarniciones bizantinas. Este tercer elemento fueron los audaces aventureros normandos, que desde las costas brumosas del Norte de Francia venían á erigirse un reino en los jardines de naranjos de la Sicilia y la Italia meridional. Los conquistadores normandos, á pesar de constituir sólo una aristocracia directora y de hallarse en minoría (nunca los normandos fueron más del uno por ciento del total de la población de Sicilia), supieron aprovecharse admirablemente de los obreros árabes y bizantinos que habían quedado en el país. Así, pues, los monumentos normandos de









1000000

.

.

..









palacios del rey Roger, contruidos cerca del mar, para gozar de las delicias del clima de Sicilia, y la vida que allí llevaban sus monarcas era idéntica á la de los señores árabes; su guardia personal se componía de fieles musulmanes escogidos, su lengua y sus costumbres eran también puramente árabes. Un resto del famoso palacio de la Cisa, en las huertas de los alrededores de Palermo, nos indica lo qué eran estas residencias de los príncipes normandos, completamente

Fig. 203.—Sarcófago del rey Guillermo II. MONREAL.

de estilo árabe (fig. 205). Además, aunque la capital del reino de Sicilia en tiempo de los príncipes normandos era Palermo, la corte residía á menudo en la Italia meridional, y por esto el estilo originalísimo de sus monumentos, semi-árabes, semibizantinos, se extendió por todo el Sur de Italia; así en las catedrales de Amalfi, Salerno y Ravello, y hasta en las de Capua y Gaeta, ya más al Norte de Nápoles, encontramos señales evidentes de esta penetración de los estilos de Sicilia.

Exteriormente, los edificios normandos tienen una extraña originalidad; están decorados aún con el sistema de fajas de distintos materiales empleado por los bizantinos, pero en ellos, en vez de ser las combinaciones de piedra y de ladrillo, están hechas con una piedra calcárea gris porosa combinada con otra piedra negruzca volcánica, fácil de labrar. En los paramentos estas fajas de colores forman bandas y arcos decorativos que acentúan las líneas del edificio, marcando el lugar de las ventanas y señalando con otro color los remates y basamentos (fig. 199).

Por esta vía de Sicilia, como por la de Venecia, Italia se penetró en los siglos x y xi de las formas orientales, y principalmente bizantinas. Esta penetración fué más oportuna porque coincidió con las diversas expediciones que los emperadores alemanes hicieron á la península para reivindicar sus derechos, como sucesores de Carlomagno, al antiguo imperio romano. La Europa románica en este tiempo recibió más ó menos, toda ella, enseñanzas de Bizancio; las princesas bizantinas eran también solicitadas en matrimonio por las familias reinantes de Occidente y venían á él con su séquito, sus costumbres refinadas, sus vestidos y perfumes, para suavizar algo la vida dura de nuestros pueblos de la Edad media. Además, las persecuciones contra los partidarios del culto de las imágenes obligaron á emigrar colonias enteras de monjes griegos, que se instalaron en el solar latino. Los monasterios bizantinos en Occidente se implantaron, como es natural, de preferencia en los territorios de los príncipes normandos de la Italia meridional, todavía saturados de poblaciones griegas, aunque no dependían ya del em-











lín, que, con sus palacios y su aglomeración de iglesias, debía parecerse muchísimo al palacio imperial de Constantinopla. El Kremlin data ya del siglo XII, pero en su principio no era más que una ciudad de madera, defendida por empalizadas. Otra princesa bizantina, de la familia de los Paleólogos, fué quien, al casarse en el siglo XV con el czar Iván III, inició la construcción de los actuales palacios del Kremlin. Los arquitectos fueron dos italianos, Pedro Antonio y Marcos Rufo, de Milán. En su exterior, los edificios son de estilo Renacimiento, sólo con ligeras modificaciones impuestas por el gusto del país, pero por dentro, la decoración es del todo oriental, los techos y las paredes están pintados de rosas y entrelazados que recuerdan los mosaicos bizantinos (fig. 206).

Paralelamente á estas enseñanzas de Bizancio, el arte ruso recibió influjos de otras naciones más orientales aún, de la Armenia, con la que estaba en contacto por el Sur, y la Persia; de allí proceden, pues, ciertos remates de cúpulas en forma de bulbo que caracterizan la arquitectura rusa actual. Reproducimos las dos obras modernas más importantes de este estilo: la iglesia de la marina rusa en Cronstadt, casi puramente bizantina (figs. 207 y 208), y la rica iglesia expiatoria de San Petersburgo, erigida en el sitio donde fué asesinado, en 1881, el czar Alejandro II, la cual tiene un carácter más propiamente ruso, con las cúpulas bulbiformes encima de las torres (fig. 209). El arte nacional ruso conserva siempre esta predilección por las formas complicadas, cúpulas resplandecientes y mosaicos en las paredes y el suelo. Rama nacida del tronco del arte imperial, la escuela rusa es hoy como nueva aparición de los estilos bizantinos rejuvenecidos.

**Resumen.** — Reconquistada el África por los generales de Justiniano, vuelve á cubrirse en el siglo V de edificios imperiales, pequeñas iglesias y fortalezas bizantinas. En el Adriático, la penetración del arte de Bizancio se verifica, puede decirse, de un modo permanente. La catedral de Parenzo y la iglesia de Torcello son dos pruebas de que, aun conservándose las estructuras basilicales, la decoración de las iglesias en el golfo de Venecia se encargaba á los bizantinos. La actual iglesia de San Marcos de Venecia fué construida sobre el emplazamiento de otro edificio de este tipo. Destruída por un incendio, fué reedificada en su forma actual, con una planta de cruz griega cubierta por cinco cúpulas. Toda ella está decorada con mosaicos bizantinos.

En el Sur de Italia las guarniciones bizantinas y los reyezuelos árabes fueron suplantados por los aventureros normandos, que constituyeron un reino en Sicilia. Las iglesias sículo-normandas tienen planta basilical, pero están decoradas por artistas bizantinos y se nota el influjo de los obreros árabes, que contribuyen á caracterizarlas con sus techos en estalactitas y sus arriaderos de taraceas complicadas. La obra más antigua de este tipo, en Palermo, es la capilla del Almirante; la más bella, la capilla palatina, subsiste casi intacta, y cerca de Palermo hállase aún también sin enojosas restauraciones la gran iglesia de Monreale, que fué panteón de los príncipes normandos. El arte bizantino se extendió asimismo por Macedonia y la Tracia, donde existe aún el monte Athos, cubierto de conventos griegos. Pero la más permanente expansión del arte bizantino la hallamos en Rusia, que conserva en su estilo nacional muchos de los recursos decorativos y las formas del arte de Bizancio.

**Bibliografía.** — ONGANIA: *La basilica di San Marco*. — SACCARDO: *Les mosaïques de Saint Marc de Venise*, 1897. — DIEHL: *L'art byzantin dans l'Italie meridionale*, 1896. — MARZO: *Delle belle arti in Sicilia dai normanni sino alle fine del secolo XIV*. — SERRADIFALCO: *Il duomo di Monreale*, 1838. — GRAVINA: *Il duomo di Monreale*, 1859. — BAYET: *Mémoire d'une mission au Mont Athos*. — BROCKHAUS: *Die Kunst in der Athos Klostern*. — MUÑOZ: *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*, 1906. — KONDAKOV-TOLSTOY: *Antiquités russes*, 1891.





Figs. 212 y 213. — Placas de oro de Siberia.  
(Museo del Ermitage.) SAN PETERSBURGO.

de tierra señalaba el lugar del enterramiento. Era de esperar, por consiguiente, que en los territorios ocupados por los bárbaros encontraríamos algunas de estas tumbas, con las reliquias de sus guerreros, y que la misma sencillez del monumento funerario las preservaría al través de las edades, porque el *túmulo* de tierra, muchas veces deshecho, no excitaba la codicia de los buscadores de tesoros. Y, efectivamente, ya en 1653 varias armas y joyas del rey franco Chilperico, encontradas en Tournai, llamaron la atención de los funcionarios españoles de los Países Bajos por el arte singular que en ellas se manifestaba. La curiosidad se desvió en seguida de estos objetos, hasta que en 1842 se encontraron en Pouan armas y joyas del mismo estilo. Otro tesoro fué encontrado en Gourdon en 1845, y desde entonces las piezas de la orfebrería bárbara han ido apareciendo por todos lados. En la Exposición de París, de 1878, el gobierno de Rumanía, por ejemplo, presentó al mundo la maravillosa colección

de joyas encontradas en Petrosa; en España se había descubierto otro tesoro de coronas en Guarrazar, cerca de Toledo; en la Dalmacia, en Italia, espadas, fibulas y joyas de este carácter habían sido reconocidas; los materiales y el estilo del arte de los bárbaros eran ya tan evidentes que reuniéndolos en un libro el arqueólogo De Lynas, en 1884, pudo publicar la obra fundamental sobre la que él llamó «Orfebrería merovingia».

Porque á falta de monumentos arquitectónicos de estos pueblos bárbaros (que veremos luego cuán pobres son y cuán escasos los edificios que de ellos se conocen), el arte de sus joyas, fibulas y armas tenía, en cambio, no sólo un valor de curiosidad histórica, sino un interés verdaderamente estético. En su larga correría al través de la Europa, con su errante marcha que duró tantos siglos, es natural que la imaginación de las razas bárbaras se empleara más bien en los ornamentos de sus armas queridas, y su tocado de guerra, que en las construcciones, que exigen ya una permanencia sedentaria en lugar fijo. Además, ellos disponían de materiales abundantes, llegaban de tierras donde el oro nativo se encuentra fácilmente; los mismos restos de sus tumbas han permitido fijar el camino que siguieron en su marcha hacia Occidente, y las fibulas bárbaras, las joyas bárbaras que se encuentran en la península ibérica, hasta las playas que bañan las olas del Atlántico, se encuentran también en el Rhin, en las orillas del Danubio y en los Kárpatos, en Crimea y en la Rusia meridional; más allá aún,











de oro, soldados en la plancha repujada de la bandeja. Igual era el famoso cáliz de Chelles, obra de San Eloy, que desapareció durante la revolución francesa, pero del que se conservan por fortuna dibujos bastante precisos; era una copa muy alta, casi cilíndrica, revestida del todo exteriormente de esta taracea de mosaico de granates entre los alvéolos de oro para imitar á los esmaltes.

Algunas veces el mosaico de oro y de granates es tan fino que forma como un reticulado de malla; así son los adornos geométricos que decoran las piezas de oro del Museo de Rávena (fig. 218), que se supone pertenecieron á la coraza de Teodorico, porque tienen los mismos adornos geométricos que pueden verse aún en los frisos de su sepulcro.

Evidentemente, esta técnica de las piedrecitas de colores entre alvéolos de oro era la de los esmaltes de Bizancio, sólo que aquí se substituyen los colores vidriados fundidos por piezas de granate y turquesas cortadas en frío. La influencia de las artes bizantinas en las joyas bárbaras no se ve tan sólo en el empeño de imitar con piedras duras sus esmaltes, sino también en el hecho de aprender la técnica de las filigranas, esto es, la ornamentación por medio de delgados filamentos de oro superpuestos

Fig. 222. — Corona votiva de Teodolinda.  
*Tesoro de Monza.*

á una plancha metálica. Se comprende que los caudillos bárbaros, en su larga peregrinación, debieron preocuparse mucho de perfeccionar su arte nacional de la orfebrería, porque iban materialmente cubiertos de joyas; sobre sus corazas veíanse aplicados ricos broches de oro, sus escudos de cuero llevaban también discos preciosos, sobre el pecho colgaban las *armilas* y condecoraciones, igual que las que llevaban también los legionarios romanos, pero de otro estilo y de gusto diferente. Las necrópolis de los ostrogodos descubiertas en Nocera-Umbra, en Italia, nos han familiarizado con la profusa decoración de sus armas y joyas; hasta en los sepulcros de las mujeres y niños se hallan con gran frecuencia pequeños cuchillos con los man-

Fig. 223. — La corona de hierro  
de los longobardos. *Tesoro de Monza.*









*Lámina I.A.*



Coronas visigodas del tesoro de Guarrazar (Toledo). En el centro, la corona de Recesvinto.  
(*Museo de Cluny, París.*)



















Fig. 236. — Interior del baptisterio visigótico de San Pedro de Tarrasa.

daban visibles en la fachada, pero además se le puede ver figurado en mosaico en una de las zonas decorativas de la iglesia de San Apolinar, vecina del palacio. En la fachada del edificio de Teodorico se ven los mismos arcos ciegos que en su tumba; en la parte inferior hay un pórtico, con arcos de medio punto, y en lo alto una logia ó mirador de pequeños arcos, que forman el remate ó coronación del edificio (figs. 226, 227 y 228). Como puede verse por las figs. 227 y 228, la vista del *Palatium* en el mosaico y la ruina actual no se corresponden exactamente.

Estos son los únicos monumentos construídos positivamente por los godos en Italia, pero debieron enriquecer los edificios antiguos con revestimientos marmóreos y cancelos decorados, según la ornamentación escultórica tradicional de los bárbaros, que vemos en las formas empleadas para sus sibilas, joyas y armas. Italia está llena de restos de sus relieves, empotrados en iglesias y monumentos de otras épocas; acaso ellos mismos construyeron también nuevos edificios, pero éstos han desaparecido. La edificación de los bárbaros no fué nunca muy sólida; su tan celebrada *manu gothica* no es más, por lo que se puede ver en los edificios de Rávena, que una construcción hecha con largos ladrillos dispuestos entre grandes lechos de un pésimo mortero. Nada les excitaba tampoco á construir; los antiguos edificios romanos erigidos por doquier, en todas las provincias del imperio, ofrecerían aún lugar para espléndidas residencias de los jefes germánicos. Por esta época, en Roma mismo, por ejemplo, Belisario todavía pudo habitar la casa de los Césares, en el Palatino; en Milán, los longobardos debían encontrar termas y basílicas que, reparadas y adornadas, podían servir para alojar su corte, acostumbrada á pésimos albergues en su vida trashumante. Algo parecido ocurriría en las Galias, donde los caudillos bárbaros debían ocupar también los edificios antiguos. La corte de Eurico, que causó asombro por su riqueza al último poeta latino de las Galias, Venancio Fortunato, podía estar instalada en el magnífico Capitolio que sabemos existía en Tolosa. Sidonio Apolinar describe su casa de campo, con baños cubiertos con bóvedas comedores de verano ó invierno, terrazas y logias, como una *villa romana*.

Pero lo que no tenían las Galias, ocupadas por los bárbaros, eran iglesias cristianas suficientes, porque los primeros templos levantados después de las persecuciones eran pequeñas *cellas*, sin decoración, á propósito para el humilde culto de los primeros fieles. Los barbaros, al convertirse al cristianismo, no sólo llevaron á él todo el entusiasmo de su sangre joven, sino también el gusto y fastuosidad de su raza asiática. Quisieron erigir grandes basílicas para sus santos predilectos, acaso artistas bizantinos vendrían á pintar su historia en las paredes, sus orífices completarían la decoración con lámparas y joyas colgantes; para



de las joyas bárbaras. Las joyas se ven imitadas en los relieves, como en una placa con un águila, de la iglesia de Vence, que ha sido copiada de las fibulas (fig. 231); otros relieves hay también con animales y pájaros, pero, sobre todo, dominan las rosetas y racimos de la tradición oriental.

El pueblo de los visigodos en España, igual que el de los francos en la Galia, nos ha dejado muy pocos edificios y todos ellos son también de reducidas dimensiones. Hasta hace unos diez ó doce años el único monumento visigodo auténtico, conocido en España, era la pequeña iglesia de San Juan de Baños, cerca de Valladolid, que una lápida en ella existente recordaba haber sido dedicada por Recesvinto (fig. 232).

La construcción, que debía representar seguramente un esfuerzo de importancia para aquel tiempo, cuando el monarca pone especial empeño en conmemorar su consagración, es una pequeña iglesia de tres naves, separadas por arcos y columnas, con un pórtico en la fachada (fig. 233). La planta actual es un poco simplifi-

Fig. 238.—Pilastra visigótica.  
*Iglesia de Vernet del Conflent.*

cada; parece, según recientes excavaciones, que tenía tres ábsides, todos cuadrados, formando los laterales una especie de capillas completamente aisladas, como se ven también en la basílica de Rávena llamada de San Apolinar *in Classe*, del tiempo de Teodorico. La misma disposición de ábsides aislados se encuentra en la iglesia visigoda de Pedret, en el Norte de Cataluña. Los capiteles de las columnas de San Juan de Baños son del mismo tipo corintio bárbaro de los capiteles de las Galias; hay tal unidad de psicología en estas razas germánicas que llega á sorprender al observador. Otro monumento reconocido como visigótico

es el baptisterio de San Pedro de Tarrasa, en el emplazamiento de la antigua Egara, que en la iglesia gótica fué sede episcopal. El baptisterio de Tarrasa tiene la planta cuadrada con un cuerpo central más alto, cobijando la piscina. La bóveda de este espacio central está sostenida sobre ocho columnas con fustes y capiteles desiguales (fig. 236), de una rudeza análoga á los de San Juan de Baños. Estos monumentos tan singulares de San Juan de Baños y de San Pedro de Tarrasa, han servido para identificar y caracterizar toda una serie de otras iglesias que hoy, con más ó menos seguridad, atribuimos á los visigodos de España. Son las más del tipo basilical, de tres naves, con los capiteles corin-

Fig. 239.—Capitel visigótico.  
*San Pablo. BARCELONA.*



21 100%

.

.









completa se encuentra en el monasterio de la Cava, ejecutada por un tal Danilo; carece de ilustraciones figuradas, pero posee multitud de letras capitales y ornamentos que reproducen las cruces y rosas geométricas de las joyas (fig. 244.)

**Resumen** — Las razas germánicas, que procedían, según parece, de la Sibena Occidental, tenían una especial predisposición por la orfebrería. Las joyas de oro y granates son los productos artísticos más importantes de los pueblos barbaros. En las tumbas de los guerreros germánicos se han encontrado sus fibulas y armas con adornos de oro engastados de granates. Un tesoro sacro de la nación goda se encontró en Petrosa (Rumania). En España se descubrió otro tesoro de coronas votivas en Guarrazar, en la provincia de Toledo. Algunas iglesias y catedrales guardan todavía joyas de esta época, como el tesoro de la catedral de Monza, donativo en su mayor parte de la reina Teodolinda.—En arquitectura, antes de instalarse en los territorios de la Europa Occidental, los bárbaros no tenían un estilo peculiar para sus edificios. Teodorico construye en Ravena su palacio y su tumba, ésta en una cúpula formada por un gran bloque monolítico de mármol. Los merovingios, en las Galias, construyeron iglesias, de las que queda alguna descripción literaria, como la de la gran basílica de San Martín de Tours. Pero hoy, los únicos monumentos merovingios que se conservan son pequeñas y pobres construcciones. En España tenemos hasta hace poco sólo una iglesia auténtica construida en la época visigoda, la pequeña basílica de San Juan de Baños, cerca de Valladolid, pero en reciente fecha se han reconocido como visigóticas las iglesias de San Pedro de Tarrasa y de Pedret, en Cataluña, y en Castilla un sinnúmero de ellas con arcos de herradura, que es el elemento dominante en la construcción.—No se conservan esculturas de bulto entero de la época visigoda, pero tenemos, en cambio, dos manuscritos de esta época, miniados en España: el *Pentateuco Ashburnham*, ricamente ilustrado, y la Biblia de la abadía de la Cava, llevada de España á Italia desde muy antiguo.

**Bibliografía.**—DE LYNAS: *L'orfèbre merovingienne*, 1884.—HAMPPEL: *Ungarische alterthümer*.—SALIN: *Die altgermanische Tierornamentik*. F. WON PULZKY: *Die goldfund von Szilagy-Solmas*, 1890.—ODOBESCO: *Le trésor de Petrosa*, 1889.—AMADOR DE LOS RÍOS: *El arte latino-blantino en España*, 1851.—LASTEYRIE: *Description du trésor de Guarrazar*, 1880.—QUICHERAT: *Mélanges d'archéologie*, 1860.—LASTEYRIE: *L'église de Saint Martin de Tours*, 1892.—LAMPÉREZ: *La arquitectura religiosa medioeval en España*, 1900.—PUIG Y CADAFALCH: *L'arquitectura románica á Catalunya*, 1909.—ALBERTO HAUPT-HANNOVER: *Die äussere Gestalt des Grabmals Theoderichs zu Ravenna und die germanische Kunst*, publicado en la *Zeitschrift fuer Geschichte der architektur*, de Heidelberg.—S. BERGER: *Histoire de la Vulgate*.—GEBHARDT: *The miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, 1883.

Fig. 244. — Miniatura de la Biblia visigoda de la Cava.

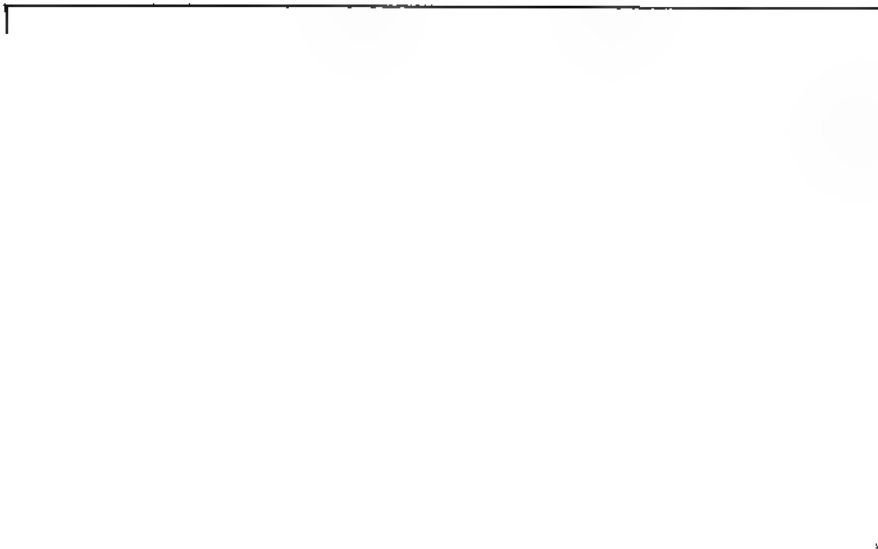


Fig. 245. — Fibulas irlandesas. (*Museo de Dublin*)

## CAPÍTULO VIII

EL ARTE CÉLTICO CRISTIANO EN IRLANDA. — LAS CRUCES ALTAS. — LA ORFEBRERÍA.  
LAS MINIATURAS. — SUPERVIVENCIAS DEL ARTE CÉLTICO EN EL ARTE POPULAR ESCANDINAVO.

**L**AS únicas regiones que se libraron del torrente de los bárbaros, fueron las islas del Noroeste de Europa, la verde Irlanda, la Islandia glacial y el extremo más frío de la península escandinava. Hasta Inglaterra fué ocupada por las tribus germánicas de anglos y sajones, como Dinamarca y el Sur de Suecia; todo fué invadido, como una gran mancha, por los pueblos bárbaros, y el teutón ó bajo alemán se habló muy pronto igualmente (con sólo pequeñas diferencias dialectales) desde los estrechos del Báltico á la capital de los visigodos en España y las provincias de los longobardos en Italia.

Las antiguas poblaciones primitivas de Europa quedaron sumergidas por la oleada germánica y se mezclaron y confundieron con los nuevos invasores. Pero en aquel ángulo del Noroeste, el desarrollo de la antigua civilización neolítica no se interrumpió poco ni mucho; los celtas formaban en Irlanda, á principios del siglo quinto, un reino misterioso, organizado en la forma prehistórica de las tribus ó *clanes* feudales; sus guerreros, como Fingal, iban á visitar ó combatir con sus hermanos de la otra isla, la septentrional, la helada y volcánica tierra de Islandia, ó atravesaban el canal para ayudar en Escocia á los celtas, que todavía resistían el empuje de los anglos.

A esta pequeña y aislada nación celta de Irlanda le estaba destinado desempeñar un papel importante en la historia del pensamiento humano. En pri-











WASH DC

;

madas *cruces altas* ó cruces de piedras sobre un amplio pedestal ó brazo decorado con entrelazados y esculturas. Estas cruces irlandesas son, según parece, monumentos muy antiguos; en la historia de la predicación de San Patricio se cuenta que el santo iba cada día á visitar un gran número de cruces, y parece también que dentro y fuera

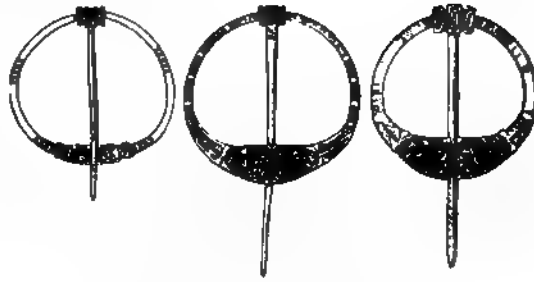


Fig. 249. — Fibulas célticas. (Museo de Dublin)

de los recintos circulares de los conventos había varias de estas cruces, dedicadas cada una á un santo distinto. Su abundancia produce la impresión de que ellas perpetúan en el espíritu cristiano el culto por las piedras altas ó menhires, como si los celtas no pudieran corregirse aún de su obsesión por el culto de las piedras.

Mas, para la historia del arte, lo importantísimo es que están materialmente cubiertas de relieves en los que se ve también evolucionar los entrelazados del arte de la Tene. Algunas veces, en los relieves de las cruces altas irlandesas se han representado pequeñas escenas evangélicas, pero, por lo común, los dibujos de los plafones se reducen á lacerías complicadas (figs. 246, 247 y 248). Su forma es también de singular belleza; con su soporte alto y delgado, y su pequeña cruz de brazos iguales dentro de un círculo, resultan á veces deliciosamente elegantes. Las cruces altas no se encuentran sólo en Irlanda, sino que se conservan algunas en Inglaterra y Escocia, como testimonio de la influencia espiritual de los monjes irlandeses en la Gran Bretaña. Los santos de la Iglesia céltica fueron á fundar colonias por toda Europa, y era natural que su primera propaganda fuese en la vecina isla; el convento de Lindisfarne, por ejemplo, era el centro principal del esfuerzo irlandés en In-

Fig. 250. — Fibula de Ardagh. (Museo de Dublin)

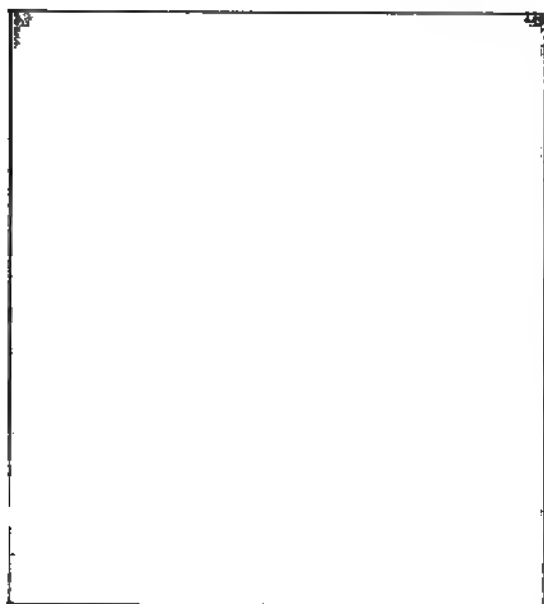


Fig. 251. — Fibula de Tara. (*Museo de Dublín*)

glaterra. Conscientes de su superioridad, los monjes irlandeses se lanzaban con fervor á la obra de las misiones, porque la ciencia y los conocimientos bíblicos que se perdían en el resto de Europa, habían encontrado su refugio en Irlanda, y las escuelas de los monasterios irlandeses de Durrow y Armagh eran las verdaderas universidades de Occidente. Toda la energía espiritual de la cristiandad se había concentrado en el Norte, y la Iglesia miraba á Irlanda como el bendito centro de la religión. Esta acción de los monjes de Irlanda debía extenderse en tiempo de Carlomagno á toda Europa; ya

veremos el importante papel que representaron los cenobios de San Gall en Suiza, de Bobbio en Italia y de Fulda en el Rhin, que eran las tres principales colonias de la ciencia irlandesa en el continente.

Pero más que en la arquitectura de los conventos, de los que no quedan en Irlanda sino las torres cilíndricas y las cruces altas, el gran arte céltico cristiano debe estudiarse en la orfebrería y en las miniaturas de los manuscritos. Los objetos más antiguos que poseemos de la orfebrería céltica revelan también una obsesión manifiesta por el arte europeo de la Tene. La forma misma de las fibulas ó broches es la de las características fibulas del período de la Tene, esto es, que están constituidas por un anillo circular con una aguja que lo atraviesa.

Algunas de las fibulas irlandesas parecen muy antiguas, sus ornamentos no son entrelazados rectilíneos, sino espirales, dentro del estilo característico de la Tene (fig. 249). Entre ellas las hay aún de la época pagana, anterior á la conversión de Irlanda al cristianismo. Las más antiguas son generalmente de bronce, con los esmaltes é incrustaciones de coral que ya usaban los pueblos prehistóricos europeos.

Más tarde, el broche, en lugar de ser un anillo cilíndrico, se ensanchó por un lado, y en esta superficie plana se dibujaron los más complicados motivos de decoración (figs. 245 y 250).

Los broches servían para prender los mantos, como podemos ver en las figuras de los relieves, de las cruces altas y las miniaturas. Algunos llegaron á ser de dimensiones exageradas, de más de medio metro, y las leyes célticas tuvieron que intervenir para disponer que las agujas no sobresalieran demasiado del cuerpo del que las llevaba.

Fig. 252. — Fibulas de Cavan y Killamery. (*Museo de Dublín*)

La más hermosa de estas fibulas célticas es la supuesta del rey Tara que se conserva en el Museo de Dublín (fig. 251). La fibula de Tara es de bronce, pero su anillo está recubierto de placas de oro con entrelazados y esmaltes, algunos de ellos hechos con trozos de coral. El grabado no puede dar una idea perfecta de la belleza de esta obra maestra de la orfebrería irlandesa. Los ornamentos de la fibula de Tara corresponden por el estilo á un tipo de decoración que se encuentra en miniaturas de libros de la séptima centuria.

La fig. 252 reproduce otras dos preciosas fibulas del Museo de Dublín. Una es la encontrada cerca de Cavan, cuyo disco anular está dividido en dos partes, que reúnen dos cabezas humanas. La segunda es la mayor de todas las fibulas irlandesas, descubierta en 1858 en Killamery.

Pero el arte de los orífices cristianos de Irlanda no se reduce sólo á estas joyas de la indumentaria, sino que debía

Fig. 253. — Cáliz de Ardagh. (*Museo de Dublín*)





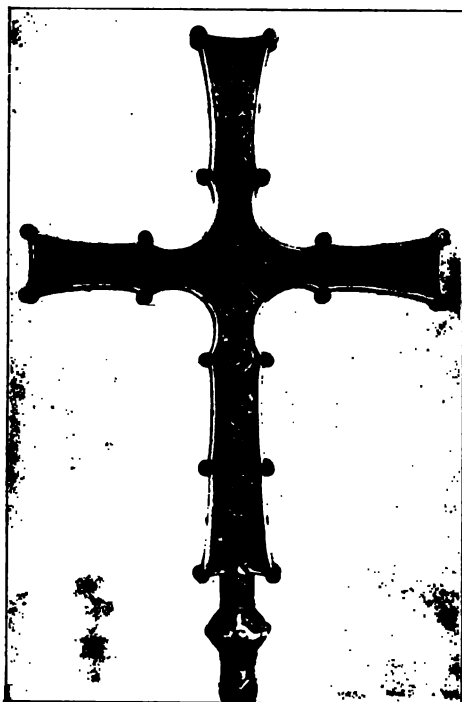


Fig. 256. — Cruz de Cong. (Museo de Dublin)

apóstoles y las escenas evangélicas representadas en las cruces altas de piedra.

En las obras de orfebrería ocurre lo mismo, por lo que es de suponer que los grandes artífices de la Irlanda cristiana sentían cierto desdén por las formas naturales y las simplificaban caligráficamente por virtuosismo. Así, por ejemplo, reproducimos la tapa de una caja para contener los evangelios que perteneció á la abadía de Devendish y hoy se halla también en el Museo de Dublín (fig. 258). Una inscripción, con el nombre del abad que encargó la joya, la hace datar también precisamente de los años 1001 á 1025. Tiene en el centro una cruz de la misma forma de las cruces altas de piedra, con el círculo enlazando los cuatro brazos. Las cuatro figuras de los evangelistas, que ocupan unos plafones entre los brazos de la cruz, están dibujadas como lo haría un

calígrafo en las miniaturas. La misma torpeza ó simplificación de formas se advierte en otra placa del mismo museo, que debía servir también para decorar las cubiertas de un libro (fig. 259). La túnica exageradamente acampanada del Cristo, con una gran fibula en el pecho, debía estar recubierta de entrelazados, como las de Longinos, Stéfaton y los dos querubines.

Los objetos litúrgicos de metal, fácilmente transportables, fueron indudablemente un vehículo principalísimo de las formas célticas en el continente, en las colonias monásticas irlandesas, que ya hemos visto se habían instalado en toda la Europa occidental. Pero acaso otro medio más poderoso aún de difusión del arte rúnico de los entrelazados, fueron sus manuscritos. Los monjes de Irlanda, que habían recogido la ciencia clásica y cristiana, sentían un amor por los libros muy raro en aquellos tiempos y aplicaron gran parte de su actividad á la iluminación de nuevas copias y decoración de los textos con miniaturas. Estos libros, llevados después á los conventos de Italia ó de Germania, debían ser la base principal de las bibliotecas de Bobio, de Fulda y de San Gall, que eran las más famosas de la época carolingia.

La labor caligráfica de los monjes irlandeses había comenzado muy temprano: el más antiguo códice miniado celta es el que se conserva en la librería universitaria del Trinity College, de Dublín, conocido con el nombre de *Libro de Durrow*, porque procedía de esta famosa abadía de los monjes de San Columbano. Es una obra de la séptima centuria y las reminiscencias del arte de la Tene





se explica que, al llegar los monjes irlandeses á Italia, que estaba dentro de las influencias bizantinas, se encontraran con un arte que podían comprender más fácilmente que el romano clásico, con dibujos de entrelazados, aunque más geométricos y rectilíneos que las espirales del arte suyo de la Tene. El viejo arte celta se desvía entonces de su carácter de líneas enroscadas, y las líneas se entretajan como los mimbres y las cañas de los cestos. Esto es muy importante, porque se ha discutido la procedencia del ya citado gusto romano, de la decoración geométrica del arte de la Tene, cuando es más bien el arte celta el que recibe en los siglos medios la influencia del arte de la baja latinidad.

Fig. 259.—Placas de bronce para las cubiertas de un evangelario. (*Museo de Dublin*)

cercana y poderosa escuela artística, que era la de las razas germánicas, tenía que actuar en seguida sobre el estilo puramente geométrico de los entrelazados.

Ya hemos visto que, bien al revés del estilo original de la iglesia céltica, los pueblos germánicos tenían propensión á terminar todos sus ornamentos con formas zoomórficas, convirtiendo las líneas de la decoración geométrica en cuerpos de serpientes ó en formas de dragones enroscados.

Esta influencia llegó á Irlanda por las invasiones de los pueblos escandinavos, de los guerreros del mar, llamados *Wikingos*, y los nórdicos ó daneses, que varias veces desembarcaron en la verde Erin. Las dos corrientes contrarias, de los monjes civilizadores y de los guerreros invasores, fundieron muchos elementos de los dos estilos, y el arte germánico acabó por verse saturado también por los entrelazados célticos, mientras que el arte céltico adoptaba los remates en forma de cabeza de serpiente ó de dragón con sus fauces abiertas. Así veremos que terminan muchas de las orlas de sus manuscritos, y así más fácilmente son imitadas por los copistas germánicos, que no podían olvidar sus aficiones por la decoración zoomórfica. En cambio, todo el arte escandinavo se llenó de los entre-

Fig. 260. — Inicial del libro de Durrow.



yas. Algunos túmulos de wickingos, descubiertos en Inglaterra, han dado una cantidad importante de broches, colgantes y medallones de bronce que adornaban los escudos y corazas (figs. 261, 262 y 263).

Todavía hoy subsiste en Escandinavia un arte popular con reminiscencias de las dos grandes artes más propiamente europeas, esto es, de la vieja escuela prehistórica de la Tene, desarrollada en Irlanda en los tiempos históricos, y del sentido original de las razas germánicas, que se sobrepusieron y combinaron. Vamos ahora á ver en el próximo capítulo una nueva acción fecunda de estas dos artes sobre las formas romanas, en tiempo de Carlomagno.

**Resumen.**— La Irlanda quedó fuera de los territorios ocupados por las razas germánicas y siguió desarrollando sin interrupción el tradicional arte prehistórico europeo llamado de la Tene, que se caracteriza por entrelazados y espirales combinados con una gran libertad de imaginación. Al convertirse al cristianismo los celtas de Irlanda, aplican su antiguo arte á labrar joyas para su indumentaria típica y objetos litúrgicos. Los más preciosos son la fíbula de Tara, el relicario de la campana de San Patricio y la cruz de Cong. Los artistas irlandeses muestran una ineptitud que parece desprecio para reproducir la forma humana, lo mismo en las obras de orfebrería que en los manuscritos; éstos son ilustrados también con miniaturas dentro del estilo nacional de los entrelazados. Los monjes irlandeses, que habían acaparado la ciencia laica y la eclesiástica, se dedicaron con fervor á la obra de las misiones en el continente de Europa. Sus conventos en Italia y Alemania fueron centros de difusión del estilo celta cristiano, introduciendo sus gustos y sus formas en el repertorio de los pueblos clásicos.

**Bibliografía.**—MISS MARGARET STOKES: *Early Christian Art in Ireland*.—Y. R. GREEN: *The Making of England*.—G. COFFEY: *Guide to the Celtic Antiquities of the christian period, preserved in the National Museum*, Dublin.

**Revistas.**—*Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, Dublin.—*Archaeologia*, Londres.—*Revue Celtique*, París.

Fig. 263. — Broche escandinavo. (*Museo Británico*)



Las circunstancias de su época y el empeño del Papa, que necesitaba un campeón de alma sencilla para defender la Iglesia de los ataques de los otros pueblos bárbaros que todavía destrozaban á Italia, hicieron del joven rey de los francos la figura principal del Occidente, atrayendo á su corte los mejores elementos que quedaban en la Iglesia, sucesores de la antigua cultura latino-eclésiástica.

Fig. 265. — Sección de la capilla palatina de Aquisgrán

Porque la Italia estaba exhausta, Roma era sólo un fantasma que recordaba vagamente su pasada grandeza y las demás provincias igualmente eran impotentes para traer de nuevo aquella luz que debía regenerar al mundo. El Norte de Africa y la España habían caído en poder de los árabes, y sólo algunos obispos españoles de la iglesia visigoda, como Teodulfo, corrieron á refugiarse al lado del nuevo emperador; nada podía esperarse tampoco de Germania, por esto Carlomagno llamó á su alrededor á los misioneros irlandeses, los únicos que tenían vivo el amor á la ciencia y conservaban suficientes conocimientos de las letras sagradas para ser los pedagogos del segundo imperio romano. El más conocido de todos los ministros de Carlomagno, su amigo predilecto, el verdadero inspirador de todas las reformas de instrucción y de muchas de sus iniciativas artísticas, era precisamente un monje de la iglesia céltica, Alcuino de York, cuya correspondencia con el emperador es el testimonio más patente del colosal empeño que ambos pusieron en restaurar la cultura occidental. Así como Teodulfo era visigodo y Alcuino celta, Eginardo era teutón,

como Angilberto, ambos ministros también y consejeros del gran emperador. La corte de Carlomagno, pues, como la antigua corte romana, se convirtió en una sociedad internacional y el arte de su tiempo tiene este carácter, de una intervención de las diferentes escuelas.

La obra arquitectónica más interesante construída por el emperador y que se conserva todavía casi intacta, es la capilla de su palacio imperial, en la ciudad

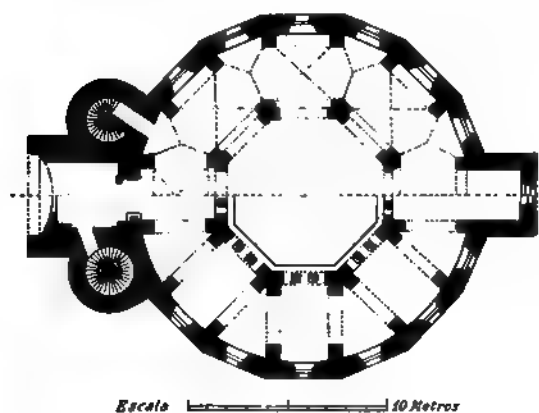


Fig. 266. — Planta de la capilla palatina de Aquisgrán.







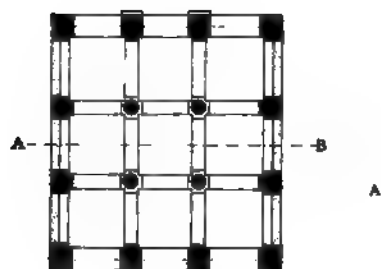


Fig. 269. — Comparación de la iglesia del Cristo de la Luz y Germiny-les-Pres. (*Lampérez*.)

las naves á su alrededor, que es el único monumento positivo que se conserva en Francia de la época del reinado de Carlomagno. Teodulfo hizo de su iglesia una descripción poética detallada: todo era para él materia de versos y poesía. Este singular obispo literato, que se declara español de nacimiento, debía ser, como ya hemos dicho, uno de los últimos supervivientes de la iglesia visigótica, que se había refugiado en Francia. Su cultura resulta excepcional aun en la misma corte de Carlomagno; era acaso, después de Alcuino, el más ilustrado de los amigos del emperador, y sentía, más que ningún otro, una afición extremada por las cosas bellas; así nos cuenta él mismo cómo una vez intentaron granjearse su influencia, ofreciéndole para sobornarle un vaso griego antiguo de Provenza con el mito de Hércules pintado.

Lo interesante es que Teodulfo, en la corte de los francos, conserva las tradiciones de la cultura visigótica española. En la iglesia del Puy y en la Biblioteca Nacional, de París, se guardan sus dos espléndidas biblias, cuya copia y decoración él dirigió personalmente, y ambas tienen el texto bíblico según la vieja versión española, en lugar de la versión céltica de la Vulgata, propuesta por Alcuino. La iglesia de Germiny-les-Pres, como ha observado últimamente Lampérez, es también en puridad una iglesia visigótica, análoga en planta y alzado á la del Cristo de la Luz, en Toledo (figs. 268 y 269).

Teodulfo no era el único visigodo culto de la corte carolingia; otro noble, llamado Vitiza, fundador del monasterio de Aniane y uno de los personajes más influyentes al lado de Luis *el Piadoso*, era también de origen español, y manuscritos españoles se han encontrado entre los procedentes de la abadía de Gellone, llamada después de *San Guillem du Desert*, cerca de la de Aniane.

Pero es innegable que la más influyente escuela artística del tiempo de

Fig. 270. — Estucos de Santa María in Valle. CIVIDALE DEL FRIUL.

Carlomagno, fué la de la iglesia céltica de los monjes irlandeses. Carlomagno y sus colaboradores adornaban sus edificios y miniaturas con los entrelazados y ornamentos geométricos que trazaban magistralmente los monjes irlandeses y que eran más asimilables para la sensibilidad germánica que los ramajes y molduras de los entablamentos romanos.

Hacia el Este, en las provincias del imperio más cercanas á los territorios bizantinos, aparece dominante otra influencia, la del arte cristiano de Constantinopla. Esta doble influencia se advierte muy claramente en los monumentos de Cividale, hoy pequeña población del Friul. Cividale era el antiguo *Forum Julium* de los romanos, y en la época carolingia, capital de un ducado muy extenso, uno de los más grandes feudatarios del emperador.

Un monumento todavía bárbaro ó germánico es el pequeño baptisterio de Cividale, que mandó construir un obispo teutón, Sigualdo, y se conserva casi intacto, con sus altares y fuentes bautismales llenos de relieves, de curvas y entrelazados bárbaros.



Más tarde, otro edificio de fecha incierta, pero poco posterior al baptisterio de Sigualdo, se edificaba en Cividale; era una pequeña iglesia dedicada a Santa María, cubierta toda ella de estucos con relieves. Aquí la influencia dominante ya es la bizantina. A los entrelazados geométricos de las placas mármoreas del baptisterio de Sigualdo, suceden estos preciosos frisos de estuco del templete de Santa María. La influencia oriental es evidente, el arte de Bizancio empleaba á menudo la decoración de relieves de estucos; quedan, por ejemplo, todavía bien conservados, los de la iglesia bizantina de Parenzo (fig. 185). Los de

Fig. 273.—Plano de un monasterio. *Biblioteca de San Gall.*

la *cella* de Santa María son de un encanto extraordinario; tanto es así, que, gracias á ellos, Cividale es aún hoy un lugar importante en el mundo (fig. 270). Encima de la puerta hay un friso de vírgenes, de túnicas plegadas, rectas, hermosísimas, tres á cada lado de un nicho, con una figura sentada de obispo que se distingue en la penumbra (fig. 271).

La archivolta encima de la puerta está decorada con un friso de cepas; los bellos pámpanos, estilizados y finos, repiten sus curvas simétricas, ordenadamente, con la calma de Bizancio (fig. 272).

Confiada en Germania la obra de la civilización á los misioneros irlandeses, los grandes centros de la actividad y de la ciencia carolingia debían ser los conventos fundados ó reformados por los apóstoles de la iglesia céltica. Los más famosos eran el de Fulda, donde estaba el sepulcro de San Bonifacio, y el de San Gall, en Suiza, de cuyos edificios no quedan ahora sino insignificantes restos y sólo podemos juzgar de ellos por los tesoros literarios que contenían sus preciosos manuscritos iluminados, que, destruídas las abadías, enriquecen hoy las modernas bibliotecas.

Del convento de San Gall tenemos, por excepción, un documento único en







drado estaba cubierto por una bóveda en arista, sostenida sobre unos arcos diagonales que iban de pilar á pilar. Estos arcos transversales descansaban sobre unos ensanchamientos del pilar, lo que da á los pilares una forma compuesta; no son ya pilares de planta rectangular ó circular, como en las antiguas bóvedas romanas. Los romanos, en sus bóvedas por arista, no habían empleado arcos diagonales; la gran innovación de los albañiles lombardos consistió en introducir los arcos diagonales, que contribuyen á sostener la bóveda.

Los más antiguos pilares compuestos, característicos de la arquitectura lombarda, se descubrieron en 1869, en Milán, al practicarse las excavaciones para construir los cimientos de un banco, con otros restos con inscripciones que databan de la primera mitad del siglo viii. Después aparecen en todas las iglesias lombardas: en San Ambrosio de Milán, en San Miguel de Pavia y en la infinidad de edificios de este tipo que levantaron las corporaciones de albañiles comacinos ó lombardos en Italia y fuera de Italia. San Ambrosio de Milán y San Miguel de Pavia son, sin embargo, las iglesias madres del estilo, las dos muy parecidas; la fecha de su cons-

Fig. 278. — Santa Fe. *Tesoro de Conques.*

trucción es incierta; en los monumentos lombardos es éste uno de los puntos en que más discordes se encuentran los arqueólogos.

La iglesia de San Ambrosio, de Milán, es ahora una basílica latina de tres naves, cubierta toda por bóvedas de arista con arcos diagonales en cada sección cuadrada de la planta; sólo delante del ábside había una cúpula octogonal, hoy destruida. Esta original solución de la planta de una iglesia demuestra mayor libertad en disponer las formas que la capilla palatina de Aquisgrán, pobre imitación de San Vital de Rávena, y en este concepto los maestros comacinos son muy superiores á los arquitectos que Eginardo y el gran emperador emplearon para la obra de la capital.

La planta de este edificio de San Ambrosio, de Milán, parece ya la de una



iglesia románica, como veremos más adelante; constituye verdaderamente el primer ejemplar de una infinidad de iglesias del mismo tipo. No sabemos positivamente lo que pueda haber de verdad en la leyenda de la emigración de los albañiles comacinos de Roma, pero, en todo caso, es innegable que los maestros comacinos estudiaron cuidadosamente las antiguas basílicas romanas, que algunas de ellas estaban cubiertas con bóveda de arista (aunque sin arcos diagonales), y combinaron, en la planta, la cúpula con estas bóvedas. Además, en ciertos edificios romanos importantes, como el anfiteatro de Nîmes, por ejemplo, las bóvedas de cañón seguido ya llevan, de trecho en trecho, estos refuerzos de los arcos torales, que, con los arcos diagonales, forman el esqueleto de la bóveda.

Otra preocupación de los maestros comacinos es la de decorar el edificio con las mismas formas arquitectónicas. Así, por ejemplo, los arcos de refuerzo se apoyan sobre unas pilastras adosadas á la pared y forman pilares combinados que dan un poco de variedad al aspecto interior del edificio. Exteriormente, decoran los muros con fajas de piedras salientes ó con remates de arquillos ciegos, que forman una cornisa terminal de la pared como en los edificios de Rávena. En los campanarios estas líneas de arquillos se repiten en todos los pisos, dividiéndolos en varias zonas horizontales, y en los ábsides, las pilastras verticales y fajas se combinan con los arquillos.

Los edificios de los maestros lombardos están también decorados con esculturas en los capiteles y fajas de relieves en las puertas, con monstruos y entrelazados. Queda aún muy oscuro el origen de este arte decorativo de los constructores lombardos, que tiene muchas veces algo de bárbaro y germánico, pero en otras se nota ya la influencia bizantina. Así, por ejemplo, en San Ambrosio, de Milán, el púlpito está totalmente decorado con entrelazados bárbaros, mientras el altar mayor hállase cobijado por un bellissimo ciborio, sostenido por cuatro co-

Fig. 279. -- El alma del Justo protegida por Dios.  
Cubierta de libro. *Biblioteca Nacional*. PARÍS.





2014





sión original de la Vulgata de San Jerónimo. Se comprende que, interviniendo así personalmente el poderoso monarca en las que podríamos llamar empresas editoriales de entonces, cuidara de exigir una excelente claridad en las copias y que éstas fuesen enriquecidas, á ser posible, con ilustraciones. En esta época, en el Occidente, se vuelve á emplear el lujoso pergamino de color violáceo que ya hemos visto se usaba en los primeros siglos cristianos y en documentos de los tiempos de transición, como en el códice purpúreo de la catedral de Rosano. Además, los emperadores ó sus allegados, siguiendo una costumbre que ya hemos observado también en los manuscritos bizantinos, se hacían representar en la primera página de los libros destinados á su uso personal, con los familiares de su

corte y seres simbólicos, prestando homenaje á su pretendido dominio universal.

El primero en estudiar seriamente los manuscritos carolingios fué el conde de Bastard, que hace unos cincuenta años mandó reproducir en grabados bastante fieles casi todo el repertorio de las miniaturas. Estos grabados, sin texto, forman un álbum grande, nada manejable, pero todavía hoy utilísimo, porque constituye la única tentativa de estudio de conjunto de las ilustraciones carolingias.

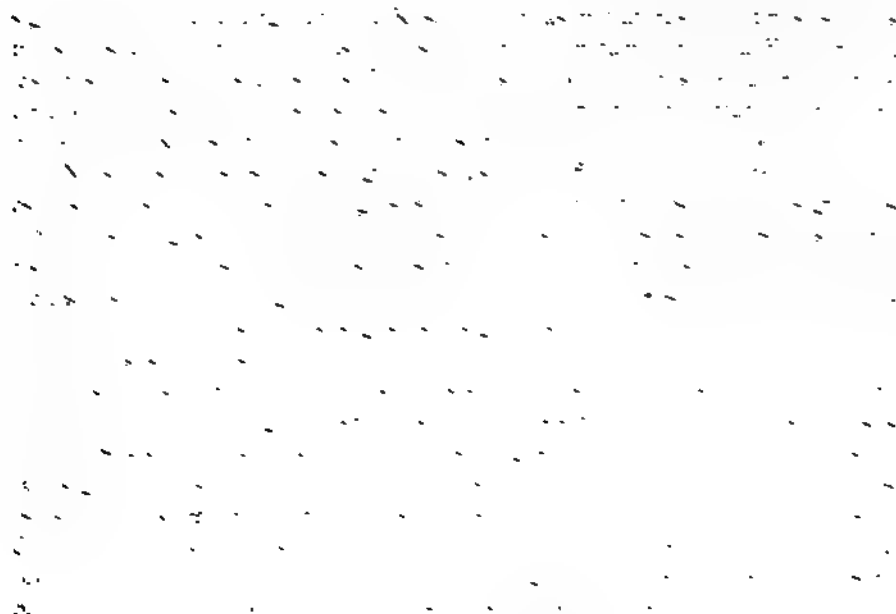
A la obra de Bastard sigue en importancia el estudio, en colaboración, de Corssen, Janitschek y otros grandes eruditos alemanes, tomando como base ó motivo para estudiar todas las miniaturas carolingias, una publicación monumental sobre el más hermoso códice carolingio con miniaturas que poseemos, perteneciente á una persona de la familia imperial, que es el libro llamado «Códice de Ada», una de las supuestas hermanas de Carlomagno, custodiado hoy en el Museo de la catedral de Tréveris.

A la obra de Corssen han seguido recientemente una multitud de monografías importantísimas, con nuevas hipótesis y tentativas de agrupación de los manuscritos por escuelas regionales. Pero todos estos problemas distan mucho de estar resueltos, pues los manuscritos forman serie numerosa, como producidos durante un largo período y en un extenso imperio, cuyas provincias conservaban

Fig. 287 — Frontispicio de la Biblia de Carlos el Calvo.  
*San Pablo fuori mura. ROMA.*

muchas de sus tradiciones regionales. Así, por ejemplo, las miniaturas de los dos evangelistas del manuscrito de Lorsch, a tualmente en el Vaticano (figs. 283 y 284), pertenecen a la misma escuela palatina del códice Aia. de Treveris; los evangelistas, rodeados de una arquitectura clásica, muestran en actitud de calma y dignidad, con sus magníficos ropajes bordados. La fig. 283 reproduce una miniatura de un códice más reciente; en la ornamentación, el evangelista se representa sencillamente, como para estar hablando al ángel que le habla las palabras milites. Es curioso observar cómo este tipo de evangelista, sencillamente, en su representación, aparece como un personaje serio y solemne, como si estuviera hablando a un ángel que le habla las palabras milites.

Fig. 283. Miniatura de un códice más reciente, en la que el evangelista se representa sencillamente, como para estar hablando al ángel que le habla las palabras milites.







1. **Introduction**  
 2. **Background**  
 3. **Methodology**  
 4. **Results**  
 5. **Conclusion**  
 6. **References**  
 7. **Appendix**  
 8. **Index**  
 9. **Table of Contents**  
 10. **Abstract**  
 11. **Summary**  
 12. **Key Words**  
 13. **Keywords**  
 14. **Subject Headings**  
 15. **MeSH**  
 16. **Indexing**  
 17. **Classification**  
 18. **Numbering**  
 19. **Ordering**  
 20. **Labeling**  
 21. **Marking**  
 22. **Signaling**  
 23. **Notation**  
 24. **Abbreviations**  
 25. **Acronyms**  
 26. **Initials**  
 27. **First Names**  
 28. **Last Names**  
 29. **Full Names**  
 30. **Names**  
 31. **Titles**  
 32. **Addresses**  
 33. **Locations**  
 34. **Regions**  
 35. **Countries**  
 36. **Continents**  
 37. **Oceans**  
 38. **Seas**  
 39. **Lakes**  
 40. **Rivers**  
 41. **Mountains**  
 42. **Islands**  
 43. **Archipelagos**  
 44. **Peninsulas**  
 45. **Straits**  
 46. **Canals**  
 47. **Bays**  
 48. **Gulfs**  
 49. **Fjords**  
 50. **Fjords**  
 51. **Fjords**  
 52. **Fjords**  
 53. **Fjords**  
 54. **Fjords**  
 55. **Fjords**  
 56. **Fjords**  
 57. **Fjords**  
 58. **Fjords**  
 59. **Fjords**  
 60. **Fjords**  
 61. **Fjords**  
 62. **Fjords**  
 63. **Fjords**  
 64. **Fjords**  
 65. **Fjords**  
 66. **Fjords**  
 67. **Fjords**  
 68. **Fjords**  
 69. **Fjords**  
 70. **Fjords**  
 71. **Fjords**  
 72. **Fjords**  
 73. **Fjords**  
 74. **Fjords**  
 75. **Fjords**  
 76. **Fjords**  
 77. **Fjords**  
 78. **Fjords**  
 79. **Fjords**  
 80. **Fjords**  
 81. **Fjords**  
 82. **Fjords**  
 83. **Fjords**  
 84. **Fjords**  
 85. **Fjords**  
 86. **Fjords**  
 87. **Fjords**  
 88. **Fjords**  
 89. **Fjords**  
 90. **Fjords**  
 91. **Fjords**  
 92. **Fjords**  
 93. **Fjords**  
 94. **Fjords**  
 95. **Fjords**  
 96. **Fjords**  
 97. **Fjords**  
 98. **Fjords**  
 99. **Fjords**  
 100. **Fjords**





carolingios no son tan pintorescas como la de la Biblia de los monjes de Marmoutier y se reducen, como ya hemos dicho, al retrato del monarca entre algunos personajes de su corte y figuras alegóricas. La Biblia llamada de Carlos el Calvo, en la abadía de San Pablo, extramuros de Roma, nos representa al mismo emperador sentado en un trono, con dos de sus capitanes y dos princesas. En lo alto, cuatro figuras alegóricas de las provincias, con dos ángeles, prestan homenaje al ungido con la potestad imperial (fig. 287). Todos los libros de esta Biblia van precedidos de una hermosa página

decorada con orlas y entrelazados (fig. 288). Estas portadas eran á veces tan primorosas, que, para preservarlas, se las defendía con una tela haciendo el oficio de guarda. La Biblia de Teodulfo, en el Puy, conserva todavía, delante de cada ilustración, pedazos de telas preciosas, raros trozos de telas bizantinas y sasánidas que se colocaron entre las páginas de pergamino para servir de guardas de las miniaturas. Las Biblias estaban decoradas, no sólo con estas páginas ornamentales encabezando los textos, sino también con ilustraciones de pasajes de los libros sagrados, formando un repertorio original, muy distinto del de Bizancio.

Estas ilustraciones, por lo común, estaban combinadas en una sola página para cada uno de los libros de la Biblia, en zonas ó fajas de escenas, puestas unas á continuación de otras, como un rótulo recortado y aplicado en tiras paralelas. Las representaciones de las Biblias ilustradas del periodo carolingio, fueron copiadas por los miniaturistas románicos, formando la base principal de la ilustración del Libro Santo en la Europa occidental.

A veces los textos eran simples evangeliarios ó salterios, formando volúmenes más manejables y aun extractos más reducidos de los Evangelios. Un tipo de libro muy frecuente en esta época, y también muy ilustrado, eran los llamados Sacramentarios, con fórmulas del ritual y la liturgia. Estos llevaban también, si eran propiedad de personas reales, su retrato en el frontispicio ó portada; así vemos en el evangeliario de Lotario á este emperador entre dos guardias (fig. 289), mientras que en el sacramentario de Drogón, hijo de Carlomagno y obispo de Metz, el príncipe está entre dos clérigos que llevan libros en la mano (fig. 291). A la página de frontispicio, después de las dedicatorias, acostumbra á preceder otra gran miniatura con la apoteosis de la Divina majestad. Unas veces el Eterno está dentro de la aureola almendrada, con los cuatro evangelistas solamente, como en el evangeliario de Lotario (fig. 290); otras veces con las representaciones de la Tierra y del Océano, como en el sacramentario de Metz (fig. 292); otras, con grupos de ángeles y serafines, como en una segunda portada del mismo evan-

Fig. 291. Miniatura del sacramentario de Metz.  
*Bibliothèque Nationale, París.*

geliario de Metz (fig. 293). Cada principio de capítulo iba además enriquecido con bellas iniciales (figs. 294 y 295). En España sólo teníamos un libro carolingio, el Salterio de Pepino, en pergamino púrpureo, que se custodiaba en el monasterio de Ripoll y fué destruido cuando el incendio revolucionario de 1837.

**Resumen.**—La obra arquitectónica más importante que se conserva del reinado de Carlomagno es la iglesia de su palacio de Aquisgrán, imitada de San Vital, de Rávena. Otras iglesias y palacios mandó construir el emperador en Nimega é Ingelheim, y sus colaboradores y ministros las edificaron también, en las diferentes provincias del vasto imperio, según sus gustos peculiares. Queda, por ejemplo, en Germigny-les-Prés la iglesia construida por el obispo visigodo Teodulfo, muy parecida á la del Cristo de la Luz, en Toledo. Pero los principales colaboradores científicos de Carlomagno y sus ministros son los monjes irlandeses, y ellos aportan al arte su afición especial por los entrelazados geométricos. La iglesia irlandesa influyó hasta en Italia, donde los monjes célticos tenían sus colonias en Bobbio y Corbia. Montecassino vióse también saturado del gusto de los monjes irlandeses lo mismo que los monasterios de Germania, Fulda y San Gall. Sin embargo, en la disgregación que sigue á la muerte de Carlomagno, muchos de estos centros de cultura carolingia dejan de participar del movimiento occidental y acuden á Bizancio en busca de artistas. Así sucede con Montecassino y con el ducado de Friul, cuya capital, Cividale, era un centro muy importante. Influencias del arte bizantino vemos hasta en Milán, donde había una escuela localizada de albañiles lombardos, llamados *los maestros comasinos*.—A excepción de los marfiles, carecemos de escultura carolingia. En el arte de la pintura tenemos recuerdos de decoraciones al fresco, y hay restos de mosaicos en la iglesia de Teodulfo, en Germigny. Pero el gran arte carolingio es el de la ilustración de libros, las miniaturas de los manuscritos que pertenecieron á los monarcas, á los individuos de la familia real y sus ministros.

**Bibliografía.**—CIAMPINI: *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis*, 1693.—EMERT: *Manuel d'archéologie française*, 1902.—CORDERO: *Della architettura italiana durante la dominazione longobardica*.—RIVOIRA: *Le origine delle architettura lombarda*, 1901.—LAMIÉRE: *Revue Hispanique*, 1907.—CATTANEO: *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, 1889.—ROMUSSI: *La basilica di Sant' Ambrogio*.—CARAVITA: *I codici e le arti à Montecassino*, 1869.—A. LATIL: *Les miniatures des manuscrits du Mont-Cassin*, 1899.—BASTARD: *Peintures et ornements des manuscrits*, 1869.—CORBSEN: *Die Trierer Ada-Handschrift*, 1889.—LEITSCHKE: *Geschichte der Karolingischen Malerei*, 1894.

Fig. 296.—Marfil carolingio. Moisés revistiendo á su hermano Aarón.













Ya hemos visto en el capítulo tercero de este volumen cuán extraña actividad constructora reinaba en la Siria y en el Haurán durante los primeros siglos cristianos. Los árabes, al ocupar aquellas provincias, debieron erigir también allí sus primeros edificios, y la exploración arqueológica de dichas regiones ha descubierto dos curiosos monumentos ya islámicos contruídos de piedra, como lo eran las iglesias cristianas de la Siria. Uno de ellos es la mezquita de Koser-il-Hallabat, cuyo santuario se reduce á una simple sala de tres naves divididas por columnas, como las iglesias cristianas, pero con el pequeño nicho del Mirab orientado hacia la Meca (figs. 298 y 299). El segundo, es el baño de Hamman-is-Sarahk, no lejos del edificio anterior, cubierto todo también con bóvedas de piedra (fig. 300). Pron-

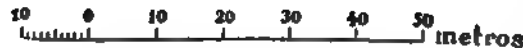


Fig. 301. — Planta de la mezquita de Hassán. CAIRO.

to los árabes de la Siria no se limitaron á copiar los monumentos locales cristianos y los castillos mesopotámicos, sino que aprendieron de la que entonces era la capital del mundo, ó sea Constantinopla. La mezquita de Omar, sobre la explanada del monte Moria, donde se levantaba el templo de Jerusalén, es el monumento más característico de esta influencia bizantina. Fué construída esta mezquita en 643, y aunque enriquecida continuamente hasta Solimán, posee todavía hoy mosaicos primitivos; los del exterior, de grandes placas de mármol, consta que fueron ejecutados por artistas que envió al efecto el emperador de Constantinopla (fig. 301). La forma de la planta es también bizantina, un octógono cubierto por una cúpula central, con dos naves concéntricas alrededor.



































Del mismo modo que el imperio romano infundió su modo de ser y su sentido artístico en todas sus colonias, el pueblo árabe llevó su civilización hasta los confines de Occidente; pero, lo mismo que el arte romano, no pudo substraerse á la influencia local del pueblo conquistado ni aún del ambiente que respiraba. Una y otra causa determinaron el especial desarrollo del arte árabe en el nuevo califato del Andalus, desde la primitiva construcción de Córdoba á la manifestación esplendorosa de la Alhambra. Hubo aún más: no se encontraron los árabes en el solar ibérico en medio de tribus bárbaras, como les ocurrió á los romanos no pocas veces, ni frente á un pueblo primitivo, sino bajo la influencia de un pueblo como el que constituía la monarquía visigótica, que hubo de contribuir no poco con sus tradiciones artísticas á la formación del arte musulmán. No cabe dudar que en alguna de las salas de la Alhambra se advierte la mano del artista obrero, ó mejor dicho, del obrero artista, que hoy todavía sigue trabajando en las callejas de Manises ó de algún otro pueblo levantino, donde desde muy antiguo vienen cultivándose las industrias del barro cocido.

Con todos estos elementos y el ímpetu creador que llevaba en su seno aquella civilización oriental, llegó á formarse esa maravilla de conjunto policro-

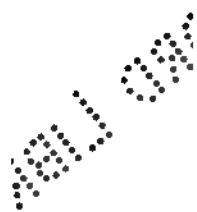
Fig. 331. — Planta de la Alhambra. GRANADA.

1. Torre de Comares. — 2. Sala de la Barca. — 3. Claustro del patio del Estanque. — 4. Patio del Estanque ó de los Arráyanes. — 5. Puerta que comunicaba con los aposentos destruídos del palacio árabe. — 6. Patio de la Reja. — 7. Sala de las Camas. — 8. Pila de desagüe. — 9. Cuartos y sudorificos. — 10. Calorifero (destruído). — 11. Sala de las Dos hermanas. — 12. Sala de los Ajimeces. — 13. Mirador de Lindaraja. — 14. Patio de Lindaraja. — 15. Patio de los Leones. — 16. Sala de Justicia. — 17. Sala de los Muzárabes. — 18. Sala de los Abencerrajes. — 19. Antiguo aljibe árabe. — 20. Entrada antigua del patio de los Leones. — 21. Rauda ó cementerio árabe. — 22. Torre de Abul-Hachach y mirador de la Reina. — 23. Sala de los Escudos. — 24. Patio del Mexuar ó de la Mezquita. — 25. Sala de Recepción. — 26. Entrada antigua. — 27. Capilla cristiana. — 28. Oratorio de los reyes nazaritas. — 29. Torre de los Puñales ó de Machuca. — 30. Galería antigua. — 31. Jardín de Machuca. — 32. Casas del Portal. — 33. Torre de las Damas. — 34. Oratorio y casa de Bracamonte. — 35. Torre de las Gallinas. — 36. Alcazaba. — 37. Torre del Homenaje. — 38. Cubo. — 39. Puerta del Vno. — 40. Aljibes de la plaza. — 41. Torre de los Picos. — 42. Torre de la Justicia. — 43. Palacio de Carlos V. — 44. Iglesia de Santa María, antes Mezquita del Palacio. — 45. Alberca que resta del que fué palacio del marqués de Mondéjar.









.













































1000

















se hallaba excesivamente impregnada del elemento celta para poder participar mucho en la corriente universal.

Cronológicamente, podemos fijar en el año mil cuando empieza la época románica y dura hasta la expansión del arte ojival francés, que se adoptó por toda la Europa á principios del siglo xiii. Antes del año mil, en las naciones occidentales predominaron las formas germánicas, y por esto sería impropio llamar románico á este período, porque ni aun en la época de Carlomagno se consiguió un verdadero conocimiento del arte clásico. La sociedad de la corte

Fig. 375. — Estructura de una Iglesia románica.  
*Catedral de Clermont-Ferrand.*

de Carlomagno, con sus monjes irlandeses, con sus escuelas y academias de estudios clásicos, sus trabajos sobre la Biblia y los libros de los santos padres, era en el fondo una corte bárbara, en el sentido de no ser romana, de extraña á la sensibilidad latina. Las joyas, las ilustraciones de sus libros y las costumbres eran puramente germánicas, y este predominio atávico en la sangre de los guerreros y monjes de nuestro Occidente se conservó, puede decirse, hasta el principio del siglo xi. El período carlovingio llega, pues, hasta el año mil y desde aquí empezamos verdaderamente la época románica. Además, después del año mil, no sabemos si por la nueva confianza que sintió la cristiandad, pasada la época de sus terrores milenarios, ó porque la vida monástica se desarrolló más en Occidente, parece que se experimentó un verdadero furor constructivo y en poco tiempo la Galia, la España y las provincias renanas se cubrieron de nuevos monumentos. Es muy citada la frase de un monje de la época, Raul Glaber, quien dice que, después del año mil, la cristiandad se revistió de tantas iglesias que parecía como si llevara un nuevo vestido de esplendente blancura. Con el gran trabajo y la emulación de tantos edificios nuevos, los monjes se familiarizaron con las formas constructivas y se atrevieron á audaces invenciones. La época románica se caracteriza principalmente por la gran importancia que toman las bóvedas en los edificios, y esta seguridad en construir no podía adquirirse sino con mucha práctica.

Los edificios antiguos cubrían el suelo de las provincias del imperio, y en las grandes termas abovedadas, en los corredores de los circos los monjes de la Edad media aprendieron muchos de los procedimientos de su arte de construir. En algunas provincias en que abundaba la piedra, los romanos habían fabricado bóvedas aparejadas, y éstas fueron las que se imitaron en la Edad media, más bien que la típica construcción imperial romana de la capital, de ladrillo y hormigón, revestida de estucos. Los monumentos románicos por lo común son de piedra y con las bóvedas también de piedras talladas. La forma



riodo románico que construyen los monjes de Cluny, pero se encuentra también en edificios anteriores.

La cúpula se apoya sobre trompas en los ángulos del cuadrado; alguna vez también se usó el sistema de pechinas para pasar á la forma octogonal. A veces, un tramo de la nave mayor de medio punto, corresponde á dos de las naves menores, debiendo venir, por consiguiente, un pilar intermedio.

El poco respeto ó ignorancia de las proporciones de los órdenes antiguos, da una gran libertad á los artistas románicos; los constructores no tienen que sujetarse á medidas determinadas para las columnas y pilares, y las iglesias se levantan sin más límites en su altura que los que exige la estabilidad del edificio. Cuando se emplean aún columnas cilíndricas ó poligonales, están talladas en sillares pequeños, como todo el resto de la construcción, á diferencia de los edificios cons-

Fig. 377.—Planta de San Saturnino. TOLOSA.

truidos en los tiempos anteriores por las razas bárbaras, para los que se utilizaban fustes de una sola pieza, muchas veces arrancados de los edificios romanos. Los capiteles románicos son variadísimos, el tipo más sencillo es el del mismo cubo de piedra, un poco redondeado en su parte inferior para enlazar con la sección circular de la columna ó pilastra. Pero, por lo común, los capiteles están decorados con hojas, que más ó menos acertadamente quieren imitar los capiteles corintios, ó con entrelazados, recuerdo de los temas geométricos del período carlovingio. Otros motivos favoritos de los escultores románicos de capiteles, son las figuras de animales estilizados: leones, grifos, introducidos por la moda de las telas de Persia, por los marfiles y las armas importados del Oriente. Hay, por fin, en los capiteles románicos, series de representaciones bíblicas, escenas del Génesis y del Nuevo Testamento, de las labores del campo, de las artes y las industrias de la vida medioeval.

Las basas de las columnas acostumbran á ser una simple imitación de la base ática antigua, pero es muy común que en los ángulos, entre las molduras circulares y el plinto cuadrado, hayan motivos de escultura, como pequeñas hojas ó animales estilizados. Este recurso ornamental para enlazar el círculo con el cuadrado, estaba ya en uso en la antigüedad clásica, como se puede ver en las columnas romanas de Pozzuolo y en el foro de Pompeya.

Los arquiteabes desaparecen generalmente en las construcciones románicas.











.











antecedentes en tierra francesa de este extraño monumento. Realmente, la iglesia de San Front de Perigueux no tiene, con las iglesias bizantinas construidas en ladrillo, más que un parecido de planta, pero la construcción es completamente distinta, y las proporciones también distintas, con sus altas cúpulas de piedra levantadas en lo alto.

Y en verdad, San Front de Perigueux no es un monumento aislado; ya hemos visto que tenía también una estructura con cúpulas la catedral de Angulema y que Nuestra Señora la Grande, de Poitiers, poseía remates con cúpulas alargadas. Además, la iglesia de San Front ha sido nota-

Fig. 387. — Casa comunal románica de San Antonino.  
Departamento de los *Alpes Maritimos*.

blemente restaurada en estos últimos años por arquitectos sugestionados de señalada influencia bizantina, y así no podemos conocer lo que tenía de original francés y lo que era de importación veneciana y oriental. Sus formas han sido recientemente imitadas en las poco inspiradas catedrales que con grandes sumas ha pretendido levantar en nuestros días la piedad católica francesa: la basílica del Sagrado Corazón, en lo alto de Montmartre, en París, y la iglesia de Nuestra Señora de Fourbières, sobre una colina que domina a Lyon.

Otra escuela modesta en sus orígenes, pero de incalculables resultados, porque puede decirse que es la que producirá más tarde el arte benedictino cisterciense, es la de Borgoña. En esta región central de Francia, todo el esfuerzo de los constructores está en familiarizarse con las bóvedas por arista, que con los arcos diagonales, llamados aristones, son las verdaderas bóvedas de la Edad media. Los arquitectos de Borgoña disponen primero las bóvedas por arista á la romana, ó sea, sin aristones, en las naves laterales, después se atreven ya en la nave mayor, y así van lanzando cada vez las bóvedas en espacios y



plantas mayores. La obra capital de la escuela de Borgoña era la gran iglesia de la abadía de Cluny, de cinco naves, construída en los años que van del 1088 al 1131; pero como esta casa benedictina fué el centro de un arte que se extendió después por toda Europa, hablaremos de ella al tratar en un capítulo aparte del estilo clunicense.

En el Norte de Francia está bien caracterizada la escuela de Normandía, que por la invasión de los normandos en Inglaterra, en el siglo XI, tenía que extenderse al otro lado del canal. Las iglesias normandas son altas, armoniosas y bien dispuestas, y con luz suficiente, que se ve que era la preocupación principal de estos juiciosos constructores del Norte de Francia. Como que esta iluminación exigía en aquel clima que la nave central fuese más alta que las laterales, para poder abrir ventanas en los muros, por esto en un principio la nave mayor fué cubierta de madera, con armaduras, ya que no hubieran podido contener el empuje de una bóveda de cañón en aquella altura; pero después, al familiarizarse los cons-

Fig. 388. — Casa comunal románica de San Antonino  
(según reconstrucción de Viollet-le-Duc).

tructores con las bóvedas por arista, en el período de transición del gótico al románico, estas naves fueron modificadas, substituyendo la antigua cubierta de madera por las bóvedas de arista. La decoración del estilo normando es sumamente característica; no tiene apenas motivos escultóricos, sino que los frisos y archivoltas, como los capiteles, están revestidos de ornamentos geométricos bien estudiados que producen, con alguna monotonía, un efecto de riqueza obtenido con poco trabajo. (Lám. XIX.) Estas zonas y fajas de la decoración normanda se encuentran también en los monumentos ingleses del siglo XII; es famosa, por ejemplo, la llamada cripta normanda de la catedral primada de Cantorbery. Las formas decorativas geométricas del estilo normando se implantan también en Sicilia, donde los audaces aventureros del Norte de Francia fundaron un reino, conquistando la isla de los árabes. Ciertos ábsides de iglesias sicilianas se confundirían con ábsides de catedrales inglesas ó francesas de las regiones donde





WALL GROUND



Durance, obligó á cambiar el nombre de Malpás que tenía aquel paraje desde muy antiguo. En Francia, en general, faltan monumentos civiles de este período románico; los grandes palacios de las ciudades fueron reedificados en la época gótica, que es verdaderamente cuando el genio francés dispuso de su estilo nacional más característico. Una casa comunal se ha conservado todavía de época románica en el pueblo de San Antonino, citada ya por Viollet-le-Duc, que propuso su restauración (figs. 387 y 388).

Todos los edificios románicos franceses tienen, por lo regular, una historia muy confusa en sus orígenes y se hace difícil precisar exactamente el año y hasta á veces el siglo en que fueron construidos. Muchos de los archivos eclesiásticos de Francia fueron destruidos cuando la revolución, y así hemos de atenernos, careciendo de documentos, á las fechas y noticias que proporcionan las crónicas monásticas que fueron ya coynadas y publicadas por los eruditos del Renacimiento. Pero los cronicones monacales, anteriores al año mil, no pasan de ser una especie de notas ó efemérides muy lacónicas que siempre dejan lugar á dudas en cuanto á su exactitud. Más tarde, después del año mil, parece como si renaciera el sentido tradicional de la historia y los monjes se apresuran á ordenar sus recuerdos en forma literaria, aunque algunas veces, para aumentar los méritos y antigüedad de la casa, aceptan también tradiciones y fechas equivocadas que den lustre á su monasterio.

Fig. 391. La Virgen de la Anunciación. (Museo de Tolosa.)

Esto hace que las fechas que proporcionan las fuentes literarias para los monumentos medievales, sean á veces rectificadas y corregidas por los historiadores modernos, que á cada instante pretenden hallar errores en los cronicones antiguos, examinando escrupulosamente los mismos monumentos de que hablan, comparando los unos con los otros, y, sobre todo, analizando el estilo y los temas representados. Así se han creado dos clases de eruditos, que son antagonicos, irreconciliablemente enemigos y siempre en desacuerdo en los estudios del arte medieval: los archivistas, que se atienen al documento literario, á la información escrita, y los estilistas, que fijan la fecha atendiendo únicamente al estilo, es decir, á lo que les dicen las piedras del monumento, porque para ellos, prácticos y acostumbrados á esta clase de estudios, pequeños detalles, que para los demás pasan desapercibidos, son fuente segura de criterio y más firme base de información.

Ambos métodos son pésimos, empleados separadamente. El dar fe ciega á

















2011



llena de valor espiritual. Otras estatuas parecidas del pórtico de la abadía real de San Dionisio tienen aún proporciones más exageradas; hay entre ellas unas larguissimas figuras de jóvenes reinas, con trenzas que llegan hasta los pies, paralelas á los pliegues del vestido, tan espirituales y tan nobles como un ensueño de pureza.

Otros escultores se caracterizan por su naturalismo, como en la misma catedral de Chartres los autores del grupo de la Anunciación y del llamado de los Gemelos, que acaso sean dos cruzados que se resguardan juntos detrás de un solo escudo (figs. 397 y 398).

Es bellísima la ornamentación puramente decorativa con rizados de viña, acantos

Fig. 401. — Vaso de pórfido de San Dionisio. *Louvre*

y grecas, como la de las puertas de las iglesias de los monasterios que dependían de Cluny, donde los relieves están acentuados por medio del trépano con intensos fondos negros (fig. 399). A veces, durante esta época románica, se hace sentir de nuevo la influencia oriental y no sólo de la Siria y de Bizancio, sino que hasta llegan acaso influjos del Extremo Oriente, como, por ejemplo, algunos relieves de la catedral de Bayeux, que parecen inspirados en telas de la India (fig. 405).

Pero además de la arquitectura y la escultura, comienzan á formarse en Francia, durante la época románica, las escuelas de pintura decorativa, que, evolucionando sin cesar, producirán después el gran arte de los pintores de los siglos XIV y XV. La obra mas completa de decoración románica francesa son las pinturas de la iglesia de San Sabino, cerca de Vienne, en el Delfinado. Los frescos de San Sabino son ya de una elegancia muy francesa; uno de ellos representa al





ni la ventana son posteriores al siglo x. Pero casi al mismo tiempo, un documento de Fleury nos enteramos de que, habiéndose incendiado parte de la iglesia, los monjes temieron que, con el calor, se fundieran los plomos de los ventanales. Porque en la Edad media la fabricación de vidrieras de color no se hacía pintando en los vidrios los ornamentos y figuras, sino que éstos, dibujados sobre un papel, se recortaban en vidrios de tonos diversos, con el color respectivo de cada parte, y después se reunían

Fig. 403 — Caja relicario de la iglesia de Ambazac

con plomo, que por ser opaco, formaba las líneas del dibujo. Esto tenía la ventaja de que, si bien para cada color se necesitaba tallar un fragmento de vidrio, en cambio no tenían que aplicarse los colores terrosos que usamos hoy y que quitan siempre transparencia á las vidrieras. Las más antiguas conservadas en Francia son las de San Dionisio, de principios del siglo xi, y después de ellas hay que enumerar las más viejas de la catedral de Chartres, de Angers, Poitiers, etc. La luminosidad y brillantez de las vidrieras enriquece á las iglesias francesas, dándoles una espiritualidad que acaso no tendrían sólo por su arquitectura.

Entre las artes menores, el trabajo de los metales y los esmaltes ocupa en Francia, en la época románica, el primer lugar. Hay que citar antes que todo el tesoro de San Dionisio, que las memorias y documentos describen al tratar de la actividad desplegada por el abad Suger, á principios del siglo xi, para enriquecer su abadía con obras de arte. Un magnífico jarro de pórfito antiguo, convertido en cuerpo de un águila por un orlebre románico, es el testimonio más patente de la gran habilidad de los joyeros empleados por Suger (fig. 401). Otra joya de San Dionisio en esta época, desaparecida hoy pero que podemos restaurar por las minuciosas descripciones que de ella se conservan, es el pedestal, repujado de metales preciosos, que el abad mandó labrar para sostener una cruz merovingia atribuida á San Eloy y que se guardaba en aquella casa benedictina. Como un esfuerzo también curioso de Suger para decorar la iglesia de su abadía, hay que citar las puertas de bronce fundido, encargadas á artistas del país, donde no había precedentes de este arte.

Pero en el arte de trabajar los metales, lo que más caracteriza la escuela francesa románica son los esmaltes de la región de Limoges, llamados *limosinos*, de los que se hizo un comercio extraordinario. Todos los ornamentos litúrgicos de altar, de un cierto valor, en esta época eran esmaltados, porque los artistas de Limoges, abandonando la técnica costosa y difícil de los esmaltes *cloisonné* bizantinos, en los que el color vitrificable ocupa las casillas formadas de antemano con plancha de oro, aplicaron el esmalte en una capa superpuesta, poco gruesa, sobre una superficie de bronce. Las planchas, algo repujadas, eran recubiertas de pastas vítreas muy espesas, que, al semilundirse en el horno, no llegaban á



100

ser tan líquidas que se desparramaran y perdieran el dibujo (fig. 402). A esta clase de esmaltes se les llama *champlevé*, porque no tienen los *cloisons* ó depósitos como los *cloisons* bizantinos. Después de esmaltadas, estas planchas eran unidas hábilmente por los artistas limosinos, que sabían fundir el bronce sin estropear el dibujo del esmalte, y así formaban cajitas, relicarios, píxides de altar, etc. En las piezas grandes de orfebrería, como frontales y altares portátiles, los esmaltes

Fig. 404. — Cajita esmaltada. *Catedral de Sens*.

eran placas que se aplicaban sobre un fondo repujado de cobre ó de plata. Las arquillas, en forma de pequeñas iglesias, tienen á veces dimensiones poco comunes; en las iglesias de Auvernia abundan estas arcas, que sirven para guardar los huesos de los santos (figs. 403 y 404), y una de ellas, acaso la mayor, es la que se conservaba en la iglesia de Ambazac.

Los esmaltes limosinos llegaron á ser un material tan indispensable en la vida eclesiástica, y hasta en los ornamentos de vestidos y joyas profanas, que se imitaron en todos los países; en varias regiones de España, por ejemplo, se fabricaron placas y objetos esmaltados cuyo estilo resulta imitado del de Limoges, aunque sin poseer su riqueza de color ni ser tan brillantes como los modelos franceses.

El labrado de los marfiles fué también evolucionando en la época románica y son frecuentes los peines y cofrecillos que de este tiempo conservamos; también son de origen francés varios cuernos de caza, hermosamente labrados en colmillos de elefante y cubiertos de ornamentación formada por figuras de ciervo y hojas decorativas.

Los magnates y obispos románicos usaron principalmente telas orientales, pero se conserva en la catedral de Bayeux un importante monumento del arte del bordado, una tapicería en que la princesa Matilde, esposa del duque Guillermo, el conquistador normando de Inglaterra, bordó todos los episodios de la conquista. Es una larga tira como una cenefa, en la que los sucesos están representados unos á continuación de otros, como en el friso de la columna Trajana. (Lám. XXI). Empieza cuando Eduardo el Confesor, último rey sajón, envía á Haroldo á prestar homenaje al duque de Normandía, á fin de prevenir las discordias que entre ambos podría traer, después de su muerte, la sucesión al trono. A pesar del juramento prestado á Guillermo, al morir Eduardo levanta Haroldo á los nobles sajones para oponerse al desembarco de los normandos; éstos toman tierra en Pevensey, en la costa Sur de Inglaterra, y después de la batalla de Hastings, donde Haroldo muere con lo mejor de la nobleza sajona, queda consumada la conquista. La tapicería de la princesa Matilde es, para la historia del arte, un documento extraordinario, porque proporciona multitud de noticias sobre la indumentaria de la época.









las cubiertas. De trecho en trecho advertimos ya la existencia de arcos torales de refuerzo, que descansan sobre columnas adosadas con decoraciones en espiral. Otras veces los arcos torales quedan rematados en sus arranques por simples medallones, como los colgantes de las joyas visigóticas (fig. 407). En San Miguel de Lino, las jambas de la puerta están decoradas con relieves, representando juegos del circo, seguramente copiados de un díptico de marfil bizantino. Pero en todo lo demás, en las decoraciones de los elementos arquitectónicos, en frisos y capiteles, aparecen siempre los motivos geométricos de gusto germánico, comparables con las fajas batidas de las coronas de Guarrazar ó con otras piezas de orfebrería de los estilos bárbaros.

Santa María de Naranco y San Miguel de Lino parecen haber sido erigidas por orden de Ramiro I, en 848; por lo menos se conserva la piedra de consagración de Santa María con esta fecha, y de San Miguel se

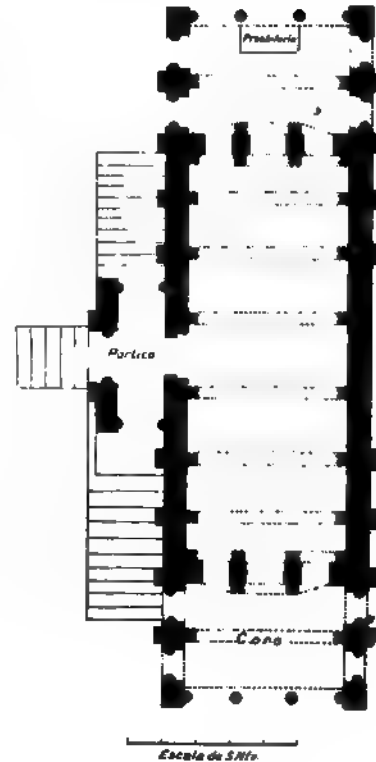


Fig. 409. — Planta de Santa María de Naranco.

ocupan ya los más antiguos cronicones asturianos (fig. 410).

Esta última iglesia parece haber sufrido mucho con el transcurso del tiempo; cuando la visitó Ambrosio de Morales, en el siglo xvi, tenía aún una torre; de las naves laterales puede decirse que sólo queda hoy el vestíbulo antiguo. En cambio, Santa María de Naranco conserva su interior casi intacto.

Otro monumento importante de la escuela neovisigótica asturiana es la iglesia del monasterio benedictino de la Val-de-Dios, fundada por Alfonso el Magno en 893. Esta es la única iglesia de estilo asturiano con tres naves; los ábsides son aún

Fig. 410. — San Miguel de Lino. Oviedo.  
MUSEO DEL ARTE. — T. II. — 36.

cuadrados, como en San Juan de Baños. Además del nártex en la fachada, tiene un pórtico lateral y, en las ventanas, calados de piedra con dibujos, como las cadenas de las coronas de Guarrazar.

El estilo asturiano, sin alcanzar una expansión considerable, duró hasta bien entrada la época románica. Una iglesia, ó *ermila*, del mismo tipo de las dos iglesias de la capital, es Santa Cristina de Lena, que parece del siglo x. Por lo menos en una inscripción que hay en el cancel del coro, decorado de relieves geométricos visigóticos, se habla de un abad Flainus, que corresponde á esta fecha (fig. 411).

Mientras tanto, en la meseta castellana se formaba otro estilo, cuyos curiosos monumentos no han sido reconocidos ni estudiados hasta hace muy pocos años. Nos referimos á las iglesias muzárabes, también de tradición visigótica, en

Fig. 411. — Santa Cristina de Lena.

forma de basílica, y construídas con arcos de herradura. Esta forma de arco les da cierto aspecto árabe y fueron edificadas primero en los territorios sujetos á la dominación musulmana ó á una gran influencia suya, porque los árabes no desposeyeron á los cristianos de sus iglesias más que para apropiarse, en cada ciudad, algunos lugares necesarios para su culto. Pero más tarde, los monjes cristianos expulsados de Córdoba, donde eran tan numerosos, por Abderramán, se extienden por toda la península y construyen infinidad de iglesias de este nuevo tipo: son todas ellas altas, blancas, con dos filas de columnas que sostienen arcos de herradura sobre los que se apoyan las cubiertas de madera de las tres naves. Cuando están cubiertas con bóveda son menores y tienen una sola nave. Apenas tienen decoración escultórica, salvo en los capiteles de las columnas, que son del tipo corintio degenerado que estuvo en uso en la época visigótica, pues aunque estas iglesias fueron edificadas en contacto ya con los árabes, los elementos arquitectónicos de su estilo proceden mas bien del período anterior. Como en las iglesias de Asturias, se hallan en estas iglesias castellanas y leonesas, además del arco de herradura, otros recuerdos de la gloriosa época gótica nacional. El número de monumentos conocidos de este tipo aumenta cada año, debido al interés que despiertan en los eruditos castellanos, que empiezan á realizar una verdadera exploración arqueológica del centro de la península. Las iglesias mas conocidas, sin embargo, son todavía las de San Cebrián de Mazote, San Román de Hornija, Santa María de Vamba, San Millán de la Cogulla, El Fró-



Fig. 414. — Interior de Santa María la Blanca. TOLEDO.

fluencia de los obreros y artistas árabes que no salieron del país á pesar de la reconquista, ó bien por las relaciones constantes de sus reyes ó walíes con los estados cristianos ya constituidos.

Así fueron erigiéndose tantos monumentos dignos de estudio en la comarca toledana, y esas torres cuadradas ú octogonales de Aragón y de Castilla la Vieja, algunas de las cuales recuerdan la famosa Giralda de Sevilla y son, por sus combinaciones de ladrillo, modelo de ingenio y de buen gusto.

Los judíos construyeron algunas sinagogas dignas de especial mención y que, andando el tiempo, fueron adaptadas al culto cristiano, como Santa María la Blanca (fig. 414) y San Benito, en Toledo, más conocida esta última por iglesia del Tránsito de Nuestra Señora. Los judíos gozaron de gran influencia en las cortes de Castilla y Aragón, pues no pocos de ellos desempeñaban los altos cargos de tesorería y eran médicos de cámara, por lo que no es de extrañar la riqueza de estas dos mezquitas, cuyo estilo, aunque influido por el arte sarraceno, constituye un tipo característico.

Todos los edificios románicos que hemos estudiado hasta ahora son genuinamente españoles, y puede decirse que, salvo pequeñas influencias bizantinas, no han recibido nada del exterior, continuando las tradiciones nacionales. Pero en el ángulo

Fig. 415. — Planta de la catedral de Santiago de Compostela.

del Noroeste, en Galicia, donde la piedad llamaba a los devotos de toda Europa para venerar el sepulcro del apóstol Santiago, creóse una nueva escuela, fuertemente influida por la técnica y los estilos románicos de la Francia meridional.

La gran catedral gallega de Santiago es el monumento más importante de la época en España, y parece innegable que en ella trabajaron maestros provenzales. Ya antes de la cruzada contra los albigenses y la destrucción del condado de Tolosa por Simón de Monfort, se produjo una gran dispersión de los artistas de Provenza, que se refugiaron, principalmente, en Italia y en España. Según hemos dicho en el capítulo anterior, en la corte del conde de Barcelona, los provenzales enseñan las reglas de trovar y al mismo tiempo importan nuevos gustos en las artes plásticas; por lo que toca á Galicia, el influjo es aún más manifiesto; la poesía gallega de este tiempo, que era la única poesía vulgar española de la época, está llena de metros, de imágenes y formas poéticas que son copiadas

exactamente de las de los trovadores. Algo parecido ocurre en la arquitectura y la escultura: el gran santuario del Apóstol, adonde acudían los peregrinos de toda la cristiandad, está edificado con una planta muy parecida, en dimensiones, en disposición y en estructura, á la famosa iglesia de Tolosa, dedicada á su patrón San Saturnino. Estas dos grandes iglesias tienen una complicada jirola con ábsides y una superposición de dos pisos en las naves laterales, formando galerías que dan á la nave central (fig. 415). Las bóvedas primitivas serían de medio punto ó de cuarto de círculo en las naves laterales, pero fueron reconstruídas y transformadas más tarde en otras más sólidas de arcos torales y aristones.

La obra más antigua de escultura que posee la catedral de Santiago es la puerta lateral llamada de las Platerías, ejecutada de 1137 á 1143, porque entre estas dos fechas extendióse un documento en que se describe la fachada en la misma disposición en que se encuentra hoy. La puerta de las Platerías acaso fué ejecutada ya por escultores provenzales; sus relieves recuerdan muchísimo, por su estilo, los relieves de San Saturnino ó los procedentes de la iglesia de la Dorada, recogidos hoy en el Museo de Tolosa (fig. 416). Más tarde, la fachada

Fig. 416. — Puerta de las Platerías.  
*Catedral de Santiago.*











ad















confiada á alguna de esas familias de maestros lombardos que ya hemos visto tomaron parte en la construcción de la catedral de la Seo de Urgel. Pero el plan que adoptó Oliva para su iglesia-panteón real era vastísimo; no sabemos si debía tener tres ó cinco naves con siete ábsides y un pórtico exterior, debajo del cual se despliega la fachada. Las bóvedas fueron transformadas más tarde, en la época gótica, al procederse á la apertura de capillas, y sólo después de haber incendiado el monasterio la revolución, la iglesia fué restaurada, á fines del siglo XIX, según el proyecto y bajo la dirección del profesor-arquitecto D. Elías Rogent. La fachada parecía posterior al cuerpo de la iglesia, pero, sin embargo, es todavía del siglo XI y está inspirada en las tradiciones de la época de oro del monasterio, que se desarrolla durante el episcopado de Oliva. La portada de Ripoll, para ser obra de fines del siglo XI, es otro caso de anticipación sorprendente, como el pórtico de la Gloria de Santiago lo es para la escultura del siglo XII. Tiene una sola puerta con derrames de columnas, dos de las cuales han sido transformadas en estatuas de los apóstoles San Pedro y San Pablo. La archivolta está decorada con escenas de la vida de San Pedro, y las jambas de la

F. T. SAN GIL

Fig. 430. — Interior de la iglesia restaurada de San Martín del Canigó.

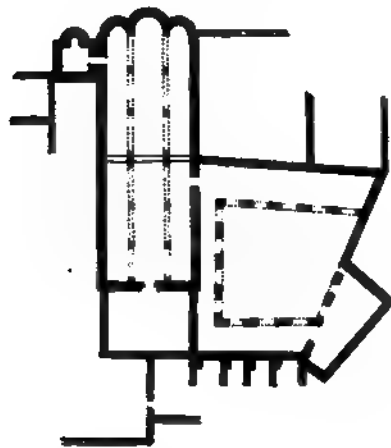


Fig. 431. — Planta de San Martín del Canigó.

Fig. 432. — Planta de la catedral de Elna.





THE UNIVERSITY OF CHICAGO



grupo de montañas que avanza dentro del mar, se levanta todavía la iglesia admirable del antiguo monasterio de San Pedro de Roda, abandonado desde el siglo xvii y que constituye una excepción en el arte catalán. La gran iglesia de San Pedro de Roda no encaja dentro de la escuela de los constructores lombardos; en ella la escultura tiene importancia principal y decora los capiteles de grandes columnas, superpuestas en dos órdenes, que dividen las paredes de la nave mayor. Una lápida dice que la iglesia de San Pedro de Roda fué consagrada por el abad Tassi á fines del siglo x; se trata, pues, de un monumento anterior á la llegada de los maestros lombardos, y esto explicaría la pureza de su estilo, puramente local, á pesar de sus grandes dimensiones.

Fig. 437. — Campanario de la Seo de Urgel.

Porque no queda duda que al lado de los trabajos puramente arquitectónicos, mejor dicho, de pura construcción ó ingeniería monumental de los maestros lombardos, florecía en Cataluña una escuela de escultura avanzadísima que parece haberse anticipado á las escuelas de escultura del otro lado del Pirineo. Muchas veces, para discutir la existencia de este arte prodigiosamente adelantado de la escultura románica catalana, se saca á colación la tosca piedra con relieves de la iglesia de San Ginés de Fontanás, en el Rosellón, porque esta piedra lleva una leyenda con la data de mediados del siglo xi, y con esta base se quiere probar la incompatibilidad de un arte tan primitivo con la perfección que demuestran obras como la fachada de Ripoll ó los capiteles de San Pedro de Roda. Pero, como ya hemos dicho en el capítulo anterior, no es lo mismo el arte que se ha de buscar en un relieve de piedra granítica de una iglesia rural que el de una obra de escultura en piedra caliza destinada á panteón real ó labrada en fino mármol, como para la iglesia espléndida de San Pedro de Roda. (Lám. XXIII.)

Fig. 438. — Campanario de Breda.



conde Ramón Berenguer *el Grande* edifica de nuevo la catedral, y aunque esta catedral románica ha desaparecido, tenemos todavía en el claustro su puerta principal, toda de mármol blanco, de líneas llenas de reminiscencias clásicas y esbeltas columnas corintias, que parece obra influida por la escuela provenzal.

Estas influencias combinadas, la francesa carolingia ó provenzal y la italiana ó

Fig. 442. — Claustro de Elna. ROSELLÓN.

lombarda, mezcladas con lo que por sí misma producía Cataluña, dieron lugar á la formación de una escuela románica original, de la que quedan aún iglesias rurales bastante bien conservadas. De algunas hay documentación de archivo, como son contratos y actas de consagración, y por ellos vemos cómo el territorio catalán fué llenándose de edificios en los siglos que van desde el año 1000 hasta la introducción del arte gótico. Resulta muy difícil aún subdividir esta escuela por épocas y regiones; de todas maneras, comparando, por ejemplo, las figs. 433, 434, 435 y 436, se verá cómo un mismo tema, el de la puerta de la fachada, era interpretado según el tiempo en que se levantaba el edificio. La fig. 433 es la puerta de la iglesia de San Pablo, de Tarragona, llena aún del gusto local, con los arquillos lobulados de coronamiento y las pilastras de ángulo con cierto sa-

bor clásico. La fig. 434 es la fachada del monasterio de San Jaime de Frontinyá, tan característica dentro del grupo lombardo. La fig. 435 es típica de los comienzos del siglo XII, con la forma más alargada de las puertas y sólo algunas columnas, pero esbeltas y altas; por último, la fig. 436 es un ejemplo del desarrollo exagerado que toman las archivoltas, con sus decoraciones en los arcos y sus múltiples columnas, ya al concluir el siglo XII, cuando las influencias lombardas se han desvanecido y en su lugar aparece la nueva influencia francesa de los monjes de Cluny. El único elemento de la iglesia en que el estilo lombardo resiste los cambios de toda la época románica, son los campanarios, magníficas torres cuadradas decoradas con fajas y arquillos, con ventanas partidas y almenas, como los que subsisten todavía de la Seo (fig. 437), Elna,

Fig. 443. — Claustro de San Pablo del Campo. BARCELONA.









llamar arquitectura funeraria: los enterramientos de los obispos y señores feudales, que suelen hallarse en los claustros ó en el interior de las iglesias. A veces tienen aún forma de sarcófago antiguo, como los de la iglesia de Gualter, en la provincia de Lérida; otras veces la urna de piedra está dentro de una hornacina, como las del monasterio de Santas Creus (fig. 446); otros hay, en San Juan de la Peña, que son sencillos nichos abiertos en el muro, cerrados con una losa ó placa de cerámica decorada (fig. 447). Otras veces el sepulcro está indicado por una simple piedra empotrada en el suelo.

Fig. 452.—Capitel románico de la catedral de Tarragona.

catedrales de Santiago y Salamanca y las iglesias de Silos, Ripoll y Cuxá, aparecer también obras insignes de escultura, como los relieves del claustro de Silos, el pórtico de Compostela ó la fachada de Ripoll. Es inútil, pues, insistir sobre el valor de la escultura española en esta época, que, si no aventaja á la del resto de Europa, cuando menos recibe todos los progresos con una mara-

villosa facultad de asimilación; pero no podemos menos de citar las bellas imágenes aisladas de la Virgen del Claustro, de Solsona, y la Virgen de la Vega, en Salamanca, las más bellas estatuas españolas de esta época. La Virgen del Claustro, de Solsona, parece ser ya de principios del siglo XIII, aunque con gran sabor de gusto arcaico, y tan fina, que, con sus largas trenzas y sus vestidos engarzados de gemas, es digna de ponerse al lado de sus hermanas, las reinas del pórtico de Chartres y de San Dionisio, de París (figs. 448 y 449). La Virgen de la Vega, en Salamanca, de plata esmaltada, es acaso obra de esmaltería francesa, pero de tiempo inmemorial viene siendo venerada en España, en el convento de la Vega, primero, ó en la catedral antigua, adonde pasó después y se guarda todavía (figs. 450 y 451).

Fig. 453.—Silla de la catedral de Roda. ARAGÓN.







Fig. 456.—Frontal catalán pintado. *Museo de Vich.*

Cárdenas, que era un magnífico ejemplo de este arte decorativo español, con escenas de cacerías y fajas de monstruos, elefantes y animales del lejano Oriente, temas copiados con toda seguridad de los tapices persas importados por los árabes. Otra escuela de decoración mural románica existe en Galicia, aunque todavía poco conocida.

Por fin, la más estudiada y más numerosa de todas las series de decoración mural es la de la región catalana. Estas iglesias catalanas, construídas por los maestros lombardos, que hacían obras puramente constructivas de ingeniería y casi sin decoración escultórica, tenían sus naves frías, sin frisos ni molduras; sus bóvedas lisas, sin torales; sus ábsides desnudos, como cascarones de piedra descarnada, y sus cúpulas, alisadas con mortero, resultaban de aspecto pobre si no eran enriquecidas de alguna manera por la policromía de revestimiento. Así debieron ser todas ellas, pintadas con fajas horizontales de escenas bíblicas desarrollándose á lo largo de los muros, y en las bóvedas y ábsides con figuras aladas y cenefas (fig. 455). Restauradas las bóvedas poco más tarde y, además, modificadas las paredes por la abertura de capillas, todas las decoraciones de las bóvedas y de los muros han desaparecido y quedan sólo los restos del ábside, que, protegidos por el altar, nada sufrieron con estos *embellecimientos* posteriores de la iglesia. Por esta causa, detrás de los grandes altares mayores de las iglesias lombardas del Pirineo suelen conservarse pinturas al fresco, formando composiciones de cierto valor decorativo. Por lo común, en la bóveda aparece el Cristo bendiciendo ó la Virgen sentada con el Niño en brazos, y á cada lado ángeles y serafines, ó los símbolos de los evangelistas, ó, si es la Virgen Madre que está en el centro, los tres Reyes Magos en acto de adoración. Más abajo, cubriendo la pared cilíndrica, dentro de nichos pintados y formando grupos de dos, venise apóstoles y profetas con sus respectivos atributos. Todos estos frescos son de colores brillantes, de rojos, azules y amarillos intensos; cuando no













bemos hablar en primer término de la orfebrería; ésta, que, como ya sabemos, era el arte principal de los pueblos germánicos, vuelve á florecer en Asturias después de la reconquista. En la catedral de Astorga se conserva una cajita de plata con relieves, obra del período visigótico ó de los primeros tiempos románicos.

En Oviedo, en el tesoro de la catedral, existen también dos famosas cruces, una llamada de los Ángeles y otra de la Victoria, que es fama perteneció á Don Pelayo. Ambas son muy antiguas; la que la tradición supone labraron los ángeles, que están representados adorando la cruz y son obra de época muy posterior, debe tener un origen misterioso; la de la Victoria lleva grabado el nombre de su autor, que trabajaba en el taller real del castillo de Gauzón (figs. 463 y 464).

Fig. 467. — Cruz de la catedral de Girona.

En el tesoro de la catedral de Galicia hay otra cruz análoga á las de Oviedo. Las tres tienen la misma forma de cruz patada con brazos iguales, como las cruces visigóticas del tesoro de Guarrazar y las del tesoro de Monza. Más tarde, en estas artes industriales se va olvidando la tradición visigótica y, en cambio, se advierten influjos orientales, debidos á las relaciones con los árabes.

Ya hemos visto cómo en Silos trabajaban los obreros árabes al lado de los españoles, y el caliz magnífico de Santo Domingo, conservado todavía en el monasterio, que es una maravilla de la orfebrería española románica, tiene señales harto visibles de este contacto con las artes del Islam. Otras joyas se conservan en Silos de la época de oro del monasterio: una patena con filigrana, pedrería y esmaltes, acaso del tiempo de Santo Domingo (fig. 465), y una columna eu-

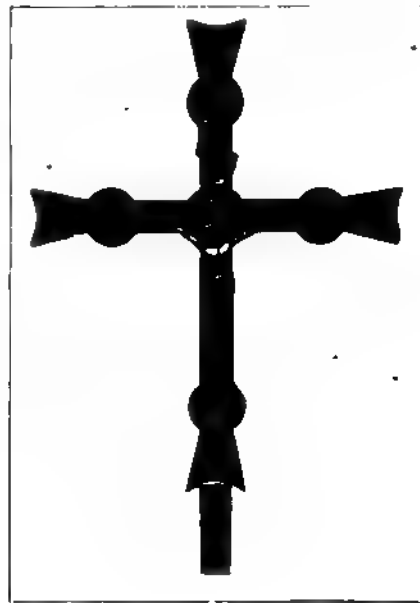


Fig. 468 — Cruz de la catedral de Vich.

carística, para guardar las hostias en el altar (fig. 466). Este curioso objeto de arte está formado por una cabeza de bronce romana del siglo IV, á la que se ha añadido una paloma, cuyas alas son movibles por medio de charnelas, la cual sirve de depósito para las formas eucarísticas. El conjunto acaso tenga un significado simbólico: la cabeza romana podría ser muy bien una alusión al paganismo, y la paloma el símbolo cristiano.

Otras joyas preciosísimas del tesoro de Silos, los magníficos frontales de oro esmaltado, han pasado al museo de Burgos; el viejo monasterio castellano estuvo abandonado durante muchos años y ha sido un milagro que sólo hayan emigrado los manuscritos, que, trasladados á Madrid, fueron vendidos al Museo Británico. Los dos frontales del Museo de Burgos, sin



Fig. 469. — Crucifijo románico.  
(Museo de Vich.)

embargo, no tienen carácter tan genuinamente español como la patena de filigrana que reproducimos en la fig. 465; es probable que fuesen obras de importación de la esmaltería de Limoges, como la Virgen de la Vega, de Salamanca.

Un frontal de plata dorada magnífico existió en la catedral de Gerona hasta la invasión de los franceses en 1808 y constaba había sido regalado á la catedral por la condesa Gisela á principios del siglo XI. Otro frontal, también de plata repujada, existía en Ripoll, y fué fundido cuando la guerra de Sucesión para auxiliar los monjes al pretendiente austriaco contra el pretendiente francés. Hoy los principales testimonios de la orfebrería catalana en la época románica son las cruces antiguas de Vilabertrán, de Gerona y de Vich (figs. 467 y 468).

Estas tres cruces son ya del siglo XIII, y aunque ejecutadas en

Fig. 470. -- Crucifijo del rey Fernando  
y la reina Sancha de Navarra.  
(Museo Arqueológico Nacional.) MADRID.

esta época, cuando el arte gótico se hacía dueño de la península, tienen la forma tradicional de cruz patada con medallones, característica de los tiempos románicos anteriores. Por lo que toca á la técnica de la labra de los marfiles, varias catedrales españolas conservan en sus tesoros cajitas árabes para reliquias; pero con el contacto de maestros tan hábiles en el arte de los marfiles como lo fueron los musulmanes de España, debió formarse también en seguida una escuela nacional.

Fig. 471. — Plato esmaltado  
(Museo de Vich.)

La obra capital de esta escuela es la admirable cruz del rey Fernando y la reina Sancha de Navarra, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y es una joya de valor

incalculable (fig. 470). La gran cruz, toda de marfil, está labrada por sus dos caras con relieves finísimos, todos diferentes, donde los temas ornamentales de cierto sabor neovisigótico se mezclan con ornamentaciones árabes y figurillas evangélicas.

Esta cruz de marfil, que estuvo mucho tiempo en la iglesia de San Isidoro, de León, antes de pasar al Museo de Madrid, debió ser labrada á mediados del siglo xi; los dos nombres que lleva al pie, Fernando rey y Sancha reina, permiten señalar la fecha de su ejecución entre los años 1037 y 1065.

Los crucifijos de esta época guardan una posición de primitiva frontalidad y algunos llevan una larga túnica (fig. 469).

En cuanto á los esmaltes, ya hemos señalado en España la presencia de obras importantes procedentes de los talleres de Limoges, como los frontales de Silos y acaso también la Virgen de la Vega, de Salamanca. En Burgos hay otra obra admirable de estos esmaltadores franceses: la estatua yacente en bronce decorado, mayor de tamaño natural, del obispo D. Mauricio, el iniciador de la catedral gótica actual. Pero al lado de estos grandes y raros objetos de esmaltería francesa se encuentran las piezas vulgares, platos y objetos litúrgicos, de la industria local de esmaltes, que se distinguen por sus pastas más groseras, sus colores más vivos y á menudo por cierta influencia árabe oriental (fig. 471).

Esta misma influencia árabe se advierte también en un cofrecito románico de marfil del Museo de Madrid, y en otro que se encuentra en el de Vich, que no se sabe si es una obra tardía de los árabes granadinos ó bien si fué ejecutada

en tierra de cristianos bajo la influencia de los estilos mahometanos (fig. 472).

Por lo que toca á los tejidos, los reinos españoles de la reconquista no tuvieron más que tejidos árabes y bizantinos para sus prendas de valor. Los cuerpos de los santos y las reliquias de esta época están envueltos generalmente en trozos de telas árabes, y vestidos con ellas podemos ver re-

Fig. 472. — Cajita de marfil. (Museo de Vich.)





la llegada de los maestros albañiles lombardos. Después experimenta también la influencia provenzal. La iglesia más importante del primer tipo es la de San Pedro de Roda; al segundo momento, el de la influencia lombarda, pertenece la catedral de la Seo de Urgel, y al tercero, el de influjo provenzal, la catedral románica de Barcelona, de la que no subsiste más que la puerta del claustro. En escultura debemos citar, además de los conjuntos monumentales, como el pórtico de la Gloria y la fachada de Ripoll, algunas obras de busto entero, por ejemplo, la Virgen de la Vega, en Salamanca, y la Virgen de Solsona. Varias escuelas de decoración policroma románica se van reconociendo en España: una en Galicia, otra en Castilla, y la de Cataluña, que es la más abundante. Los libros con preferencia ilustrados en la España románica son las biblias y, sobre todo, el Apocalipsis. En las artes menores se echa de ver, primero, una especie de renacimiento de las formas visigóticas en la orfebrería asturiana, y, después, la influencia permanente de las poblaciones vecinas musulmanas, que imprime al arte románico español una nota muy especial.

**Bibliografía.** — VILLANUEVA: *Viaje literario á las iglesias de España*, 1803. — STREET: *Architecture in Spain*, 1861. — ELÍAS ROSENT: *San Cugat del Vallés*, 1880. *Santa María de Ripoll. Informe sobre las obras realizadas en la basílica y las fuentes de la restauración*, 1887. — CEAN BERMÚDEZ: *Diccionario de Bellas Artes*. — A. LÓPEZ FERREIRO: *Historia de la Santa Iglesia de Santiago de Compostela*, 1898. — BRUTAILS: *L'art religieux dans le Roussillon*. — RIAÑO: *Spanish Industrial Arts*. — V. LAMPÉREZ: *Historia de la arquitectura cristiana española*, 1903. — DELISLE: *Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus*. — P. DURRIEU: *Manuscripts d'Espagne remarquables par leur peinture* (Ecole des Chartes, 1893). — EUGÈNE: *Manuscrits espagnols con miniatures*. — RIAÑO: *The industrial arts in Spain*. — A. MUÑOZ: *I pallotti romanici catalani*, 1907. — J. GUDIOL: *Manual d'arqueologia sagrada catalana*, 1902. — INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS: *Les pintures murals catalanes*.







San Miguel, tiene todavía adherido á ella un campanario del estilo de la Lombardía.

Al llegar el siglo XII, la tutela de los albañiles románicos lombardos debía ser substituída en toda Italia por otros nuevos ideales, más modernos y más estéticos que el viejo sistema de los arcos decorativos y fajas lisas, que de una manera tan monótona se venían aplicando desde los primeros siglos de la Edad media para acentuar las partes del edificio.

A principios del siglo XI, Pisa empieza á despertarse y á dar señales que auguran un feliz renacimiento de las artes, comenzando por la arquitectura. Pisa, como Siena, había sido un municipio romano; muchos mármoles antiguos han sido

Fig. 480. — Interior del baptisterio de Parma.

hallados en el recinto de sus murallas, pero, como Venecia, tuvo también Pisa el afán de coleccionar y reunir obras de arte, aun transportándolas de lejos. Dentro de su cementerio se conservan estelas griegas que deben encontrarse allí desde la Edad media; en los sarcófagos romanos en él también reunidos, la tradición suponía que habían aprendido sus primeras lecciones los escultores del Renacimiento. Sobre este problema de los orígenes de la escultura del Renacimiento, ya veremos al final de este capítulo que ha cambiado de solución, y en arquitectura no cabe negar la maravillosa anticipación del arte pisano á todo lo demás que se producía en Italia por este tiempo. El grupo de los grandes monumentos pisanos es anterior á los de Florencia y Siena; en plena época románica, cuando los demás países occidentales estaban aún engolfados en el gran problema constructivo de sus bóvedas por arista, Pisa levanta su soberbia catedral de mármol

blanco, de una pureza de líneas que parece clásica, y los monumentos que la rodean: su campanario inclinado, el baptisterio, que servía también de *canforia*, ó sala de conciertos, y el claustro, destinado a cementerio; edificios todos vecinos que ocupan el espacio de una gran plaza, hoy desierta, como si el espíritu de los antiguos pisanos se hubiera petrificado en aque-

Fig. 481. -- Catedral de Ancona.







gan de algún edificio romano de Sicilia ó de la propia Toscana, desmontado para enriquecer con sus despojos la nueva catedral. Estas columnas sostienen grandes arcos, sobre los que corre la galería superior, encima de las naves laterales, toda decorada con fajas de mármol blanco y verde obscuro que forman una especie de policromía natural.

Las fachadas exteriores muestran estas mismas fajas alternadas, blancas y oscuras (lám. XXV), que caracterizan los edificios de Pisa; pero, además, en las enjutas de los arcos hay bellísimas taraceas de mosaicos, sobre todo en la fachada principal. Esta fachada está toda ella fabricada para producir un noble efecto de belleza arquitectónica con la simple repetición de arcos y galerías, que forman como una especie de celosía del muro de la iglesia. Aparentemente estos arcos son iguales, pero observándolos con detención, se ve con qué estudio y arte lo que parecía uniforme es múltiple y rico en variedad, y cómo todo se ha tenido en cuenta para que, con los más simples medios, el conjunto no fuese monótono y vulgar. Ruskín dedica al análisis de la fachada principal de la catedral de Pisa, los párrafos más entusiastas de su libro: *Los siete humnares de la arquitectura*. Para él es el modelo sublime, una producción esencialmente arquitectónica que, como las obras musicales, consigue su efecto sólo por la proporción y mesura rítmica de sus partes.

La lámina XXV y las figs. 483 á 487 darán al lector una idea del conjunto y detalles de este famoso monumento: en la lámina se ven los siete arcos del cuerpo bajo, diferentes dos á dos, alternando simétricamente del eje principal. Las galerías superiores (fig. 487) tienen una variante en la segunda, donde se levanta una columna encima del centro de cada arco. En las pendientes de los tejados, los espacios se estrechan también; hay seis columnas encima de otras cinco de la galería inferior, y así no aparentan una anchura desproporcionada con la altura. Con la simple combinación de arcos y recuadros se decora toda la catedral de Pisa; no hay apenas esculturas, sino formas geométricas de mosaicos de piedras duras y mármoles.

Desde los tiempos del arte antiguo, desde los grandes días del Partenón y el Erecteo, no se había conseguido un resultado tan admirable, con tanta simplicidad

Fig. 485. — Lápida de dedicación de la catedral de Pisa.

Fig. 486. — Remate de la fachada. Catedral de Pisa.





















Fig. 496. — San Pedro de Immagini  
en Bulzi. Iglesia pisana de Cerdeña.

Fig. 497. — Santa María de Jericó en Castelsardo.  
Iglesia pisana de Cerdeña

feliz acierto de la obra magnífica del Duomo. El arte pisano se extendió también en Cerdeña (figs. 495 á 497), que era entonces una colonia de Pisa, siendo curioso observar cómo se aplican la superposición de arcadas decorativas y el sistema de polieromía, con fajas de mármoles de colores. En Toscana vemos combinado el mármol blanco de Carrara con el verde oscuro de las canteras de Prato.

En las otras grandes ciudades toscanas, como Florencia y Siena, adviértense aún las influencias del estilo lombardo; Florencia, por ejemplo, custodia su precioso baptisterio, «*il bel San Giovanni*,» como le llamaba Dante, que es un edificio octogonal decorado exteriormente por los marmolistas pisanos é interiormente por los mosaicistas bizantinos, pero que en su estructura recuerda los baptisterios de Lombardía. Vasari dice que las incrustaciones exteriores fueron obra de Cambio, pero, como hemos dicho, deben ser anteriores: la historia de este hermoso baptisterio de Florencia es todavía muy oscura.

En las colinas del otro lado del Arno, cerca de Florencia, hállase el delicado monumento de San Miniato del Monte, obra también hermosísima y enigmática de estos siglos medios, con las mismas marqueterías de mármoles que usaban los pisanos. Interiormente, San Miniato, dividido en tres naves por columnas de proporciones clásicas, por su apacible tranquilidad parece una basílica cristiana primitiva, impregnada aun del espíritu romano. Para unos San Miniato fué construido por la reina longobarda Teodolinda, otros lo suponen del tiempo de Justiniano y obra bizantina, lo más probable es que su forma actual date sólo del





Fig. 500. — Ábside de la Iglesia de los santos Juan y Pablo. ROMA.

de los Santos Juan y Pablo (fig. 500), el ábside también está decorado con una galería exterior lombarda, como el ábside de la Seo de Urgel.

Se ha dicho y repetido que Roma, arquitectónicamente, produce poco en estos tiempos románicos; sin embargo, dista mucho de haber sido tan completa su infecundidad artística.

Se cita con gran frecuencia, como prueba de la decadencia romana, una casa en el Foro boario, que la tradición supone haber sido la del tribuno Cola de Rienzo, hecha toda ella con fragmentos de mármoles arrancados de las ruinas,

aspecto medioeval tan acentuado, grandes como catedrales, más vastas hoy todavía para aquel pueblo tan pequeño, y casi intactas, con sus altares, púlpitos y policromías románicas. El exterior de las iglesias de Toscanella es más sugestivo aún si cabe que el interior; en sus blancas fachadas de mármol se ven incrustados fragmentos de relieves bárbaros y bizantinos, procedentes de las antiguas iglesias longobardas que hubieron de reemplazar en los siglos románicos.

La influencia lombarda se advierte aún manifiesta hasta en el Lacio; la antigua catedral pontificia de Anagni tiene sus ábsides con triforios y fajas verticales (figura 502), y en la propia Roma, en la iglesia

Fig. 501. — Casa llamada de Cola de Rienzo. ROMA.







bizantino. Las iglesias normandas de Sicilia tienen la estructura de las catedrales francesas, pero están construidas por obreros árabes y caracterizadas principalmente por la decoración de mosaicos bizantinos que las reviste por completo.

En los territorios de los reyes normandos de la Italia meridional, la influencia bizantina se hizo menos sensible que en Sicilia, y apenas pudo llegar la influencia árabe; en cambio, recibe mucho más de la corriente lombarda, que se extendía hacia el Sur, por la ribera del Adriático. De Bolonia y Rávena, ciudades casi lombardas, á Ancona, la distancia es corta; de Ancona á Bari es otra escala, y de Bari á Otranto, por la ribera del

Fig. 507. — Cripta de la Catedral. OTRANTO.

mar, los estilos del Norte llegaban hasta el mismo talón de Italia. La catedral de Otranto tiene una cripta cubierta con bóvedas lombardas (fig. 507); San Nicolás de Bari, la gran iglesia catedral de la Puglia, es lombarda por su estructura y su decoración de grandes arcadas sobre los paramentos de los muros exteriores.

En las puertas de las fachadas de las grandes construcciones de la Italia meridional vemos á los elementos decorativos multiplicarse, superponerse las bandas de relieves en las archivoltas con una abundancia tal que predice la que caracterizará el estilo barroco. Las puertas de San Nicolás de Bari, y de la iglesia de Altamura (figs. 508 y 509), dan idea de este estilo de decoración románica de la Italia inferior; ambas tienen sus columnas adosadas sostenidas por leones, proyectando fuera del muro las molduras de los arcos para acentuar más el relieve.

Una de las más raras producciones de esta escuela decorativa es la silla episcopal del obispo Orso, de Canosa, un trono grande de líneas rectas, tallado simplemente, con las águilas imperiales en el frente y sostenido sobre exóticos elefantes, que parecen copados de una tela oriental (fig. 510).

La Italia meridional alcanza en este tiempo una cultura superior al resto de la península, por sus relaciones con los árabes y los bizantinos; la universidad de Amalfi, durante los siglos xi y xii, fue la primera de Europa para los estudios de medicina. No es, pues, nada extraño que en el terreno del arte encontremos







.























de tradición carlovingia, citaremos las dos grandes iglesias de San Miguel y San Gotardo de Hildesheim. Fueron construídas en dos épocas diferentes, y la primera, ó sea la de San Miguel, pertenece al gran período del abad Bernardo, quien era de procedencia aristocrática y hubo de demostrar, durante su gobierno de la abadía, un gusto por la construcción y las artes sólo comparable al que desplegaba el abad Suger en San Dionisio. La iglesia de San Miguel de Hildesheim tiene tres naves, con las columnas combinadas con pilares y los dos ábsides con los dos cruceros; fué comenzada en 1001, aunque no se consagró hasta 1033 (fig. 525). Esta gran iglesia del abad Bernardo fué imitada un siglo más tarde en la nueva iglesia de San Gotardo del mismo

Fig. 526. — Exterior de la Catedral de Maguncia.

Hildesheim, sólo que en ésta uno de los ábsides tiene ya jirola, que forma una corona de columnas. Las dos iglesias de Hildesheim estaban cubiertas con el techo plano tradicional, y las vigas y las ménsulas estaban policromadas, como los ábsides, pintados al fresco. Lástima es, sin embargo, que estos dos monumentos típicos del arte alemán han sido excesivamente restaurados en estos últimos años y los colores actualmente desentonan por su brillantez exagerada. Las bóvedas faltaban en absoluto, á excepción de las pechinas del ábside y en la jirola y en ciertas partes de las naves laterales.

Del mismo modo que en este primer período del estilo románico alemán se repiten los detalles del tipo de la basílica carlovingia, así también hallamos todo un nuevo grupo de iglesias de planta concentrada, esto es, que puede inscribirse en un cuadro ó en un círculo. Son las formas monumentales que responden á la continuación del tipo de edificios de la época carlovingia, que no tenían la planta de basílica, como la iglesia de Teodulfo, en Germiny-les-Pres, y la capilla palatina de Aquisgrán. Ejemplos de la supervivencia de este tipo durante la época románica de Alemania, son la pequeña iglesia de Schwarzheindorf, de planta en

forma de cruz, y el San Gereón de Colonia, con una cúpula implantada sobre una base deca-gonal, que re-cuerda la del templo de Mi-nerva médica en Roma.

Pero las obras más im-portantes de la arquitectura ro-mánica alemana son las tres ca-tedrales renanas

Fig. 527. — Catedral de Worms.

de Spira, Maguncia y Worms. La catedral de Spira se comenzó ya con el plan de proporciones grandiosas que conserva hoy, en el 1030 ó poco después, por orden del emperador Conrado II. Doce poderosos pilares á cada lado, de los que sobresalen las medias cañas de columnas de los arcos torales, separan las naves laterales de la gran nave central. La cripta, que sirvió de panteón real, ocupa no sólo el ábside sino también el subsuelo de la nave transversal. Todo el edificio quedó terminado hacia el año 1060. Cubierto primero de madera, fué después cerrado con una bóveda de piedra, por orden del emperador Enrique IV, y así subsistió hasta que, en las guerras con los franceses, durante el siglo xvii, fué incendiado, quedando ahora muy poco de sus partes superiores. Exteriormente, lo caracterizan unas grandes torres cuadradas que ocupan los extremos del crucero; sus muros de fachada están rematados con las galerías ó triforios exteriores, que forman como un coronamiento del edificio.

La catedral de Maguncia fué erigida ya en el siglo x por el obispo Willigis, pero la construcción de la obra duró hasta fines del siglo xi. Tiene la disposición típica de los dos ábsides afrontados, una alta torre octogonal en el crucero y cuatro torres más en los extremos de las naves, que producen un efecto de majestad y grandeza incomparables (fig. 526). Cuando murió Enrique IV, que también había sido el verdadero impulsor de la obra, un escritor contemporáneo se dolió de que el emperador no la pudiera ver concluída, como había visto la de Spira.

La catedral de Worms tiene también el doble ábside y en los dos cruceros se levantan dos grandes linternas octogonales y cuatro torres circulares en los extremos de las naves. Su consagración debió efectuarse en el año 1181, pero tiene la misma disposición de los pilares, la misma sobriedad en la decoración que las de Spira y Maguncia, lo que demuestra que los arquitectos alemanes pensaban, sobre todo, en impresionar el ánimo por la complicación del conjunto del organismo constructivo (fig. 527).

No obstante, el resultado no corresponde á sus esfuerzos; esta abundancia de torres produce confusión exteriormente, y en el interior tampoco puede alabarse la disposición de los dos ábsides afrontados, que por su simetría causan monótono efecto. Como las iglesias carecen realmente de fachada, hay que entrar en ellas por las puertas laterales, y una vez dentro, el espectador experimenta rara con-

Fig. 528.— Exterior de la abadía de Laach.

fundación, solicitada su atención por los dos ábsides, ambos con su crucero, como si fuese cada uno de ellos el santuario. No hay duda que el plan regular de basilica latina, con una fachada plana, una nave con ó sin crucero y un ábside en el fondo, tiene una serie de elementos en desarrollo progresivo y es, por lo tanto, de un valor estético mucho más elevado que el de las basílicas románicas alemanas, con dos ábsides contrapuestos en los extremos de una nave.

La misma complicación de una planta con dos coros y dos cruceros, exteriorizado todo con los altos linternones y las torres, se observa en la iglesia abacial de Laach, situada en una pintoresca colina en la ribera de un lago (fig. 528).

La iglesia de Laach es mucho más pequeña, naturalmente, que las grandes catedrales de Spira, Worms y Maguncia, pero tiene como ellas las seis torres, cuatro en los brazos y dos en los cruceros. Además, la iglesia está precedida de un claustro bellissimo, como una especie de atrio, en el que proyecta hacia afuera el ábside oriental. Los claustros románicos son muy escasos en Alemania; además del de Laach debemos citar el de Wurtzburgo, con graciosos fustes estriados todos diferentes (fig. 524).

Colonia, la ciudad santa de la Alemania del Rhin, con sus innumerables iglesias, conserva aún algunos monumentos románicos de los alrededores del año mil. La iglesia de Santa María, del Capitolio, presenta una planta más complicada que la de las catedrales renanas, el ábside es trebolado con tres hemisiclos con jirolas, que sirven de contrafuerte á la linterna central. Por esta singular estructura triabsidal se ha querido suponer que deriva de un modelo romano ó franco. Sea como fuere, este invento hizo fortuna y la misma disposición de ábsides en trébol fué imitada en Colonia, en la iglesia del gran San Martín y en la de los Santos Apóstoles, cuya nave mayor acaba así en tres ábsides que externamente están reunidos por unas torres que tienen la misma decora-





ría es la de Monkwearmouth, de fines del séptimo siglo y de la que se conservan algunas partes empujadas en construcciones posteriores. Del año 705 es la iglesia de Bradford-on-Avon, que ha llegado hasta hoy día casi intacta. Por dentro es una obra simple de piedra, pero en su exterior tiene una interesante decoración de fajas y

Fig. 530. --- Capilla de la Torre de Londres.

arcos análogos á los que decoran el baptisterio merovingio de San Juan de Poitiers y la iglesia carlovingia de Lorsch, en Alemania. Es imposible enumerar en un manual como el nuestro estas reliquias arquitectónicas de los primitivos sajones, que sin haber erigido ningún monumento importante, han dejado suficientes fragmentos y restos de decoración para fomentar la aparición de un estilo moderno arcaizante inglés. Pero ya á principios del siglo xi la corte inglesa empezó á sentir un apasionamiento grande por el arte francés de Normandía y hubo de fomentar una inmigración de obispos y grandes señores del continente que debía ser fatal á la antigua raza sajona. No hay ejemplo más patente de esta pasión francófila que el del último rey sajón, Eduardo *el Confesor*, quien llamó á arquitectos de Francia para construir la abadía de Westminster, en la que debía ser enterrado, y dejó en testamento su trono al duque Guillermo de Normandía. Por esto al estilo románico inglés se le llama estilo normando ó anglo-normando, aunque se diferencia algo, sin embargo, del puro estilo normando del continente. Con el ejército invasor llegaron á Inglaterra grandes señores amantes de la construcción, y aun algunos arquitectos, los cuales parece que aceptaron algo de la arquitectura dominante en el país á su llegada. Así, por ejemplo, la capilla de la Torre de Londres, que fué ya construída en tiempos de Guillermo, el primer rey normando, y es una de las muchas dependencias de la Torre, consta de tres naves con bóvedas de cañón y sus toscas columnas tienen capiteles bajos, sin otro ornamento que una bárbara voluta, algo distintos de los modelos de la arquitectura precoz que se usaba por este tiempo en Normandía (fig. 530). En las plantas de las iglesias se nota la particularidad de la gran longitud de las naves y muchas veces los ábsides son cuadrados, terminando en línea recta, disposición también peculiar del antiguo estilo sajón. Las criptas, como en Alemania, ocupan el crucero y el ábside, con macizos pilares que les dan un aspecto de seriedad extraordinaria. Las naves laterales están separadas de la nave central por pilares cuadrados que tienen en resalte una media caña de columna, que parece como destinada á sostener un arco toral de una cubierta de bóveda por arista. Es el mismo fenómeno que ya vimos en Normandía. De la inspección de la planta de

estas iglesias inglesas del siglo XI (que estaban en un principio cubiertas de madera), parece como si los arquitectos hubieran adivinado que más tarde, con los adelantos de la construcción, habría que levantar allí sistemas de bóveda que entonces no eran todavía conocidos. Otro detalle característico de las catedrales inglesas del estilo anglo-normando es que estos pilares cuadrados, con molduras, están á veces alternados con gruesas columnas cilíndricas, decoradas con una ornamentación geométrica en zis-zás y estrías helizoidales. Sobre el crucero se levantaba una gran torre linterna, que después había de llegar á consti-

Fig. 531 — Capilla de Galilea. *Catedral de Durham.*

tuir el elemento capital de las catedrales góticas inglesas. Muchas veces las naves laterales tienen dos pisos, con tribunas altas cubiertas de bóveda por arista, aun cuando en la nave central, de mayor anchura, continúa la tradicional cubierta de madera. Toda la decoración se reduce á los motivos geométricos del estilo normando del continente; los mismos capiteles son simples formas de cubo, con sencillas molduras en los ábacos y en las bases (fig. 531). El primer monumento del estilo anglo-normando debía ser la abadía de Wéstmínster, construída, antes de la invasión, por los dos arquitectos franceses Guillermo de Malmesbury y Mateo de París. La gran iglesia de la abadía de Londres fue reedificada después durante el período gótico, y apenas si se notan en ella algunos detalles antiguos y el recuerdo del viejo edificio en la disposición de la planta actual.

En seguida de ocupada Inglaterra por los barones normandos, reconstruyeron la catedral primada de Canterbury, de la cual quedan, en la obra normanda, la cripta, el coro occidental, la torre y un pórtico que da acceso á la escalera (fig. 532). La primitiva catedral de Canterbury era una obra sajona, construída en el s. glo VII, pero, casi correspondiendo á los deseos de los normandos, poco después de la conquista fué destruída por un incendio muy oportuno. El nuevo obispo, que antes de pasar á Inglaterra había sido abad de San Esteban de Caen, en Normandía, la reconstruyó en menos de siete años, según el modelo de la iglesia de su antigua abadía de Caen. Así la catedral de Canterbury, construída



0001

,

,



.



Fig. 531. — Catedral de Lund. *Suecia*.

simplicísimo, conserva todavía su planta románica. La catedral de Viborg tiene una cripta grandiosa, como la de Lund. Además de estas iglesias de planta basilical hay, en el Seeland, la iglesia de Kallundborg, que parece imitar un modelo carlovingio de planta concentrada, es de planta de cruz griega con una torre central cuadrada y cuatro torres octogonales en los extremos de la cruz. La de Roskilde, empezada a fines del siglo xi, tiene una parte románica y otra de muy marcada influencia francesa. Como resto de arquitectura civil románica en Dinamarca, queda el *donjon* cuadrado del famoso castillo de Elsenor, cerca del mar. La introducción de la reforma clunicense acabó con este arte local, imponiendo los modelos franceses de iglesias y bóvedas que debían preparar el advenimiento del estilo gótico internacional.

En Noruega la arquitectura presenta caracteres especialísimos. Los *fiordes* están llenos de hermosas iglesias de madera, cubiertas de entrelazados y ornamenteon y cuya antigüedad o datación es muchas veces un gran problema, porque el mismo estilo subsistió casi hasta nuestros días. Evidentemente, los motivos de decoración fueron importados por los monjes de la iglesia céltica de Irlanda que, por la planta y la disposición de estos ornatos, debían imitar antiguos tipos de iglesias carlovingias. En las iglesias suecas, serían imitación de modelos bizantinos de construcción, sin gárgas, de material lencoso, que hoy no conocemos sino por miniaturas. La capilla central de las construcciones de piedra está remplazada por una gran interna de madera: las columnas son









Fig. 537 — Frontal de oro de la catedral de Basilea. (*Museo de Cluny.*) París.

Dentro de cinco hornacinas repujadas hay las figuras en bajo relieve del Redentor, con el globo en la mano, y dos ángeles á un lado, y otro ángel y San Benito en las arcuaciones del otro lado. La influencia bizantina resulta bien manifiesta: los ángeles llevan el lábaro y una mano alzada, como los arcángeles de la iglesia griega. La presencia de San Benito se explica por suponer que el frontal de Basilea fué regalado por el emperador Enrique II, que había sido curado de una dolencia por intercesión del santo. El tratado de las artes de esta época, llamado *Schedula diversarum artium*, del monje Teófilo, proporciona también muchas indicaciones sobre la metalurgia, con algunos preceptos prácticos para la fabricación de toda clase de objetos, desde los cálices y candelabros para las iglesias hasta las espuelas y frenos para los caballos. En Alemania, el arte de los esmaltes no logró, durante la época románica, la gran importancia que en Francia, pues carecía de una escuela nacional tan importante como era la de Limoges, pero algunos de estos objetos de orfebrería de que hemos hablado son también esmaltados.

La pintura decorativa en el periodo románico alcanza en Alemania un desarrollo muy importante. Desde la mitad del siglo XI los monjes de Reichenau gozaban merecida fama de maestros decoradores, constituyendo más de tres generaciones de artistas. Sus primeras obras se conservan en la capilla de San Silvestre de Goldbach y en la basílica de Niederrzell, una y otra en la propia isla de Reichenau, en el lago de Constanza. En otra pintura de Burgfelten, los temas son alusivos á la parábola de la Samaritana y representan un caso sucedido en el año 1601, esto es, la muerte violenta de dos caballeros de Zollern, lo que les da



la tradición carlovingia no se había interrumpido como en Francia. Ciertos códices parecen resucitar las técnicas y los estilos clásicos; la fama del *scriptorium* de Reichenau, por ejemplo, fué tan grande que el papa Gregorio V pidió, á cambio de ciertos privilegios que solicitaba la abadía, algunos de sus manuscritos litúrgicos.

**Resumen.**— La arquitectura románica en Alemania tiene soluciones que la distinguen de la de los demás pueblos de Europa. Sus grandes catedrales de Spira, Worms y Maguncia, tienen dos grandes ábsides, uno á cada extremo de la nave mayor, y dos cruceros; por fuera, grandes comborios y torres les dan un aspecto original. En Inglaterra, después de la conquista de la isla por los normandos, se desarrolla una escuela hija de la escuela arquitectónica francesa de Normandía. Sin embargo, los constructores anglo-normandos conservan ciertos motivos de la antigua tradición sajona, como los ábsi-

Fig. 539.— Puerta normanda de Ylley. *Oxford.*

des cuadrados y ciertas particularidades de ornamentación. La primera obra normanda de Inglaterra debió ser la abadía de Westmünster, construida ya en tiempos de Eduardo el Confesor, aunque reedificada más tarde completamente. En la catedral primada de Canterbury queda aún la cripta normanda, y otros muchos restos de este periodo existen por toda Inglaterra, aunque sean muy pocos los edificios que hayan llegado hasta hoy completos, como la catedral de Durham y el priorato de Ely. De los países escandinavos tenemos que mencionar la catedral de Lund, de tipo alemán, y las típicas iglesias de tradición cota-carlovingia de Noruega. Algunas de ellas parecen repetir modelos bizantinos de edificios de madera. En escultura, sólo Alemania produce algunas obras importantes en el periodo románico, como las puertas de Bamberg y Estrasburgo. En orfebrería y pintura también es Alemania la única de todos los países del Norte y centro de Europa que tiene una escuela original durante el periodo románico.

**Bibliografía.**—DOHME: *Geschichte der Deutschen Baukunst*, 1887. — CLEMEN: *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, 1864. — DEMO: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, 1905. — RUPRICHT ROBERT: *L'architecture normande aux XI et XII siècles en Normandie et Angleterre*. — JACKSON: *Byzantine and Romanesque Architecture*, 1913. — URDE: *Baudenkmäler in Grossbritannien*, 1864. — WILKES: *Architectural History of Canterbury Cathedral*, 1845. — GREENWELL: *Durham Cathedral*, 1897. — KEYSER: *Norman Tympana and Lintels in Great Britain*.

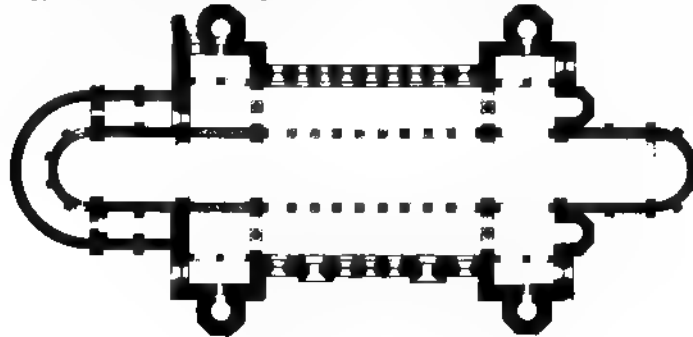


Fig. 540.— Planta de la iglesia de San Miguel. *Hildesheim.*

Fig. 541. — Abadía cisterciense de Casamari, *Lazio*.

## CAPÍTULO XV

ARQUITECTURA MONÁSTICA DE CLUNY Y DEL CISTER —ÚLTIMA EVOLUCIÓN DEL ARTE ROMÁNICO.  
TANTEOS PRELIMINARES DE BÓVEDAS POR ARISTA DE LOS CONSTRUCTORES CISTERCIENSES.  
EXPANSIÓN DE LAS ESCUELAS MONÁSTICAS FRANCESAS EN EUROPA.

**L**A reforma de la orden de San Benito, iniciada por los monjes franceses de la abadía de Cluny, había de tener consecuencias importantes para el arte. Hasta entonces, las casas benedictinas no habían tenido entre sí más vínculo de unión que los preceptos de la regla del fundador; no existía una autoridad común general para toda la orden; los monjes de cada monasterio elegían de entre ellos mismos su propio abad y no mantenían con las otras abadías trato de dependencia ni sujeción alguna, como no fuera la que procedía de vivir todos los benedictinos según los preceptos de la regla escrita por San Benito. Como además por este tiempo la vida monástica en Occidente estaba reducida á la orden benedictina, no reinaba aquella disciplina y fervor religioso que después se despertó por la competencia entre las nuevas órdenes mendicantes de franciscanos y dominicos. Los monasterios, poblados de nuevo por iniciativa de Carlomagno, habían sido, con el transcurso del tiempo, teatro de inmoralidades

de todo género y se imponía una reforma dentro de la regla misma, que restableciera el antiguo espíritu y la piedad desaparecida. La reforma partió de Cluny, una casa benedictina de Borgoña fundada á últimos del siglo x, y su idea capital consistió en acabar con la disgregación é independencia en que habían vivido hasta entonces los benedictinos, organizándose en núcleos de abadías ó federaciones de monasterios, con una casa central que cuidara de mantener la disciplina. La reforma se produjo espontáneamente; hacia ya muchos años que se había advertido esta necesidad de reunir las casas de religiosos, y así los de Saint-Germain, de París, se habían unido en 842 con los de San Remigio, de Reims. Pero sólo por obra de San Odón y San Mayolo, los dos segundos abades de Cluny, adquiere la regla de San Benito nuevo esplendor y llega á producirse un renacimiento monástico comparable en un todo con el de la época de las primeras fundaciones en el siglo v. Cluny puede ser considerado, por este concepto, como un nuevo

Fig. 512 — Planta de la iglesia de Cluny.

Montecasino, porque en su recinto puede decirse que la orden benedictina nació por segunda vez. Este cenobio famoso había sido un lugar desierto, sin tradición ninguna de cultura, al que el duque Guillermo de Aquitania llevó algunos monjes, entregándoles aquel terreno á perpetuidad, *libres de señor y francos de toda autoridad civil*. Viollet-le-Duc, en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, copia el testamento del duque de Aquitania, haciendo el debido honor al que había fundado aquella casa de donde el arte francés había de irradiar por toda Europa. La suerte de Cluny fué el haber tenido una serie de primeros abades verdaderamente eminentes; el segundo de ellos, Odón, establece ya la federación de Cluny con los monasterios de San Agustín, de Pavia, con el famoso de Aurillac, en Auvernia, con el de Romanmourtier, en Suiza, y así con una serie, hasta doce, que se sometían á una autoridad común. Cluny, que había iniciado la reforma, á pesar de ser el de fundación más reciente, iba á la cabeza, por el mérito de su abad, universalmente reconocido. Era la agregación de los monasterios alrededor de uno solo, que quedaba convertido en principal y metropolitano de todos ellos. Como Cluny, además, fundaba también abadías filiales, las cuales eran á su vez nuevos centros de agregación de las viejas casas benedictinas que tenían á su alrededor, y como, sobre todo, los reyes y los nobles facilitaron en gran manera la implantación

Fig. 513. --- Restauración de la iglesia de Cluny.

de la nueva organización, cediendo ó entregando las casas benedictinas de sus estados, ya á Cluny directamente ó bien a sus nuevas abadías filiales, reformadas ya, la reforma se extendió en pocos años con extraordinaria rapidez.

Así, por ejemplo, la mayor parte de los monasterios del condado de Barcelona, en el siglo XI, fueron agregados á casas benedictinas del Mediodía de Francia y los rigieron mucho tiempo abades franceses, nombrados por el abad de la casa matriz. Porque la abadía de que dependían, nombraba el abad de las casas filiales, ya de entre sus propios monjes, ya enviando á ella uno de los suyos, que iba á gobernar una comunidad á menudo rebelde á la reforma y á la que tenía que infundir el nuevo espíritu en que vivían las casas reformadas francesas. Así también la mayoría de los obispados recaían en monjes cluniceses; en tiempos de Alfonso VI de Castilla, la reina francesa llega acompañada de benedictinos de Cluny, que ocuparon las primeras dignidades eclesiásticas del reino, revelándose un verdadero furor francófilo en la España de estos últimos tiempos románicos.

Así, pues, no es de extrañar que al edificar de nuevo la iglesia de la abadía de Cluny con los recursos ilimitados de que la orden disponía, se la construyera de manera que llegase á ser la mayor de la cristiandad en Occidente, mayor aún que las propias basílicas de los Apóstoles en Roma. La pequeña iglesia primitiva del duque Guillermo fué reconstruida con arreglo á un plan colosal en 1089 (figs. 542 y 543). La leyenda dice que al monje Gauzón, que fué el director de las construcciones, se le apareció el apóstol San Pedro para entregarle los planos, que sin superior ayuda parecía imposible realizar. El templo tenía un larguísimo atrio ó nártex, con tres naves, vasto ya por sí solo como una gran iglesia; después, por una puerta decorada con innumerables esculturas se entraba en la basílica, de cinco naves, con dos cruceros paralelos, cada uno con varios ábsides ó capillas y un gran coro en el fondo, también con otros ábsides peque-

ños y jiola. Sobre el crucero posterior se levantaba un fino cimborio octogonal, y sobre el crucero anterior, cercano al santuario, la llamada torre de las lámparas, y á cada lado de la puerta del nártex, dos grandes campanarios cuadrados con su flecha, el uno destinado á archivo y el otro á encierros ó prisión de la abadía. La nave central, inmensa, con sus dobles naves laterales, estaba cubierta con bóveda de medio punto. Tenemos noticia vaga de las esculturas que adornaban la puerta de entrada, representando la visión de los ancianos del Apocalipsis, en el dintel, y á Cristo en actitud de bendecir, en medio de los cuatro evangelistas, en el tímpano. Al lado de la iglesia estaba el claustro, rodeado del refectorio, cocina, almacenes y bibliotecas, y las dos casas abaciales, situadas ya fuera del núcleo de edificios del monasterio. Sabemos que en las paredes del refectorio estaban pintadas varias escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento, con retratos de los abades y bienhechores de la casa, y en el plafón del fondo, la visión del Juicio final. Todas las

Fig. 544. — Ventanas de la sala caputular. *Forstanova*.

dependencias, así como las huertas y jardines, estaban rodeadas de una robusta muralla, y otro recinto fortificado rodeaba la pequeña población de Cluny, que se extendía sobre una pendiente de la colina próxima.

Cluny permaneció intacto hasta la Revolución, pero hoy puede decirse que nada queda de la gran iglesia y del cenobio, á excepción de algunas paredes: una parte del crucero con una torre en ruinas, sosteniéndose en el aire. Los arcos son ya apuntados y los capiteles que subsisten, muestran adornos formados por una singular profusión de hojas y animales.

Si de esta colosal reunión de construcciones de Cluny no quedan hoy más que reliquias insignificantes, en cambio subsiste casi intacta la abadía filial de Vezelay, también en Borgoña, con su gran iglesia, provista de un atrio larguísimo y su ábside con jiola, que en menor escala debía ser la copia reducida de la iglesia de Cluny. Vezelay fué también una abadía riquísima, lugar de peregrinación internacional, y ya en el capítulo dedicado al arte románico francés hemos hablado de las esculturas del pórtico de Vezelay; también allí podemos ver el Juicio final, como en Cluny, en el dintel de la puerta, y el Cristo con los evangelistas en el tímpano semicircular. La iglesia sólo tiene tres naves, pero la riqueza decorativa de los capiteles é impostas es la misma de que hacían gala los monjes cluniacenses en todas sus construcciones. Los arranques de las bóvedas están avalorados con fajas bellísimas de entrelazados de rizados de parras, los capiteles muestran sus múltiples figuras encerradas en las caprichosas espiras de un tallo de vid ó de hiedra estilizados. Las puertas tienen, en los monumentos de la escuela de Cluny, varias archivoltas y en todas ellas se agita esta misma fantástica multitud de minúsculos animales; pájaros que se persiguen, centauros y leones,



ó ciervos con el ramaje de sus astas enredado en las espirales de una decoración vegetal. En los ábsides, la pared cilíndrica del muro está dividida por varias columnas, tanto interior como exteriormente, y capiteles é impostas ostentan estos mismos motivos de decoración. Estas esculturas y relieves son lo que mejor caracteriza el estilo clunicense, pero además la escuela arquitectónica de Borgoña tenía ciertas particularidades constructivas que, al ser desarrolladas por los monjes de Cluny, les hacen anticiparse á algunas soluciones del período gótico que se ha de iniciar más tarde.

El estilo decorativo de los frisos ornamentales con esculturas menudísimas, repletas de pájaros, hombres y animales que se persiguen por entre los

rizos y espirales de las hojas de vid, fué aplicado, no sólo a la arquitectura, sino también á los pequeños objetos suntuarios, muebles y piezas de orfebrería. Desde Francia se propagó por toda Europa, de tal suerte, que no debe extrañarnos que muy pronto se iniciara la reacción en favor de la humildad tradicional de los benedictinos. La reforma de Cluny obedeció tan sólo al deseo de conseguir mayor moralidad, estableciendo una jerarquía entre los cenobios, antes independientes; pero este régimen centralizador hizo que la orden se enriqueciera, y de ahí en seguida la necesidad de otra reforma. Esta segunda reforma se produjo en el monasterio del Cister, también en Borgoña, por iniciativa de San Bernardo, el hermano espiritual de Pedro el Ermitaño, predicador de las cruzadas. El Cister no era, como Cluny, un lugar absolutamente nuevo para la vida religiosa, ya á principios del siglo xi tres monjes de Molesmes, que en vano se habían esforzado por reformar su abadía, se marcharon á Lyon, donde, con cuatro compañeros más, pidieron al obispo que les concediera un lugar apartado donde pudieran practicar la regla de San Benito en todo su rigor, y asociados pronto á nuevos monjes, en número de veintiuno, se establecieron en el desierto del Cister, en la diócesis de Chalons. Los religiosos cistercienses debían vivir exclu-

Fig. 545 — Interior de la iglesia de la abadía de Fossanova. Lazio.

Fig. 546. — Iglesia de la abadía cisterciense de San Galgano. *Toscana*.

sivamente del trabajo de sus manos, y para no llegar á reunir la abundancia de riquezas de los conventos cluniacenses, rehusaban en toda ocasión cuantas donaciones se les ofrecían.

Pero el Cister no debía conseguir todo su desarrollo hasta que San Bernardo y sus compañeros vinieron á acogerse en su soledad; á partir de este momento, una nueva milicia espiritual se presenta para relevar á la que había producido Cluny un siglo antes. De la selva pantanosa donde los primeros monjes de Molesmes fueron á construir sus pobres cabañas, en las que vivían míseramente del cultivo de la tierra, tenían que salir, en poco tiempo, más de sesenta mil monjes para diseminarse fundando nuevos conventos, por Italia, España y la Europa central. El espíritu de la nueva regla puede entenderse como una protesta contra las riquezas de los monjes benedictinos de Cluny, San Bernardo, en sus escritos, se revuelve airado contra tanta profusión de riquezas escultóricas que decoran las abadías cluniacenses: «¿Para qué sirven, — dice, — estos follajes, con mil monstruos entrelazados, estas figuras de sátiros y centauros, tantas molduras con fieras y adornos, en los cuales la imaginación del monje se distrae de su piedad y se aparta de la pobreza evangélica enseñada por San Benito?». Ya se comprende, pues, que la nota característica de las abadías cistercienses, en oposición á las cluniacenses, deba ser la de hallarse edificadas con arreglo á un estilo severo, sin adornos escultóricos apenas, tan solo el esqueleto constructivo y las molduras indispensables para separar las partes del edificio.

En la disposición general de la planta de todo el conjunto, los monasterios cistercienses no se apartan mucho de los de Cluny, porque continúan repitiendo

la distribución de servicios que ya vemos en el plano de San Gall. La gran abadía de Clairvaux, ó Clairaval, fundada por el propio San Bernardo y donde existían no pocos recuerdos de su estancia, como la celda en que habitó, estaba rodeada de un gran recinto de murallas en que se agrupaban todas las dependencias; pero el núcleo central, destinado al monasterio, se apartaba muy poco de los anteriores benedictinos, con su

Fig. 547. — Planta de la iglesia de Veruela. Aragón.

claustro central, la iglesia á un lado, la sala capitular en el otro, en el tercero el refectorio y en el cuarto las dependencias agrícolas. Además, fuera de este conjunto monumental, hallábanse aún otros dos claustros, hornos, molinos de grano y aceite, hospedería y casa del abad, con otros varios edificios destinados á oratorios y habitaciones para los obreros y campesinos dependientes del cenobio. Todos los monasterios cistercienses tenían la planta análoga y dimensiones parecidas, debido á la complicación de sus necesidades religiosas y agrícolas. Pronto el Cister llegó á tener bajo su dependencia, en poco tiempo, más de dos mil casas de religiosos de los dos sexos, y así el nuevo espíritu benedictino, restaurado por San Bernardo, se extendió por España, Italia y Europa central, llegando hasta Polonia y Escandinavia. He aquí, pues, cómo Cluny primero y el Cister después propagaron por todo el Occidente los principios constructivos de la escuela de Borgoña, facilitando la introducción de los métodos de la arquitectura gótica que debía venir más tarde. Ambas reformas habían nacido en Borgoña y coincidían en aprovecharse de los adelantos constructivos de la escuela de arquitectura románica borgoñona, una de las más avanzadas de todas las regionales francesas, con sus altas bóvedas, dispuestas en sección de arco apuntado y sus comienzos en el uso de las bóvedas por arista.

Pero en los monumentos cistercienses faltan los adornos complicadísimos de las esculturas decorativas de Cluny, y así toda la atención de los monjes se



Fig. 550. — Planta del monasterio de Poblet. *Cataluña.*

**SIGLO XII.** — 1. Capilla de San Esteban. — 2. Sala grande, que pudo ser el dormitorio monacal primitivo y después formó parte de las habitaciones reales. — 3. Claustro de San Esteban (estado primitivo, antes de la restauración hecha por Don Fernando de Antequera) — 4. Dependencias ruinosas, no clasificadas. — 5. Iglesia mayor (empezada á fines del siglo XII y continuada en el siglo XIII). — 6. Templete exagonal con piscina. — 7. Ala S. del claustro mayor.

**SIGLO XIII.** — 8. Nártex. — 9. Claustros del locutorio (antes de que Don Fernando de Antequera cambiara las columnas pareadas por pilares). — 10. Biblioteca llamada *de Don Juan de Aragón*. — 11. Biblioteca vieja. — 12. Sala capitular. — 13. Calefactorio y barbería. — 14. Refectorio de la comunidad. — 15. Cocina. — 16. Departamento que en su origen debió ser refectorio de conversos, convertido después en bodega. — 17. Sacristía primitiva. — 18. Prensas y lagares (pudo ser antes dormitorio de conversos). — 19. Antesala de ingreso á las bibliotecas y al locutorio. — 20. Escalera de subida al dormitorio de la comunidad, al archivo y á la tesorería, instalados en el piso principal. — 21. Cementerio monacal. — 22. Cementerio para los conversos y donados. — 23. Escalera. — 24. Vestíbulo. — 25. Galerías N., E. y O. del claustro.

**SIGLO XIV.** — 26. Muros almenados y flanqueados por torres muy elevadas. Fueron obra de Don Pedro IV de Aragón. — 27. Puerta real, defendida por albacaras. Obra también de Don Pedro IV. — 28. Habitaciones reales. — 29. Trojes y panadería. — 30. Conjunto de habitaciones que llevan el escudo del abad Copons. — 31. Dependencias ruinosas de uso desconocido.

**SIGLO XV.** — 32. Despensa general. — 33. Galería claustrada para el noviciado. — 34. Escalera doble de carácter monumental, que conduce á las habitaciones reales llamadas *de Don Martín el Humano*.

**RENACIMIENTO.** — 35. Sacristía moderna. — 36. Edificio para monjes jubilados.



con ábside circular, los pequeños elementos trapezoidales de bóveda delante de las capillas están cubiertos también con bóveda por arista, de modo que todo el conjunto de una iglesia cisterciense como la de Veruela queda ya subdividido en tramos cruzados por nervios ó aristones diagonales, lo mismo que veremos más tarde en las catedrales góticas. ¿Qué distingue, pues, una iglesia cisterciense de una iglesia de puro es-

Fig. 552 — Sala capitular de Poblet.

tilo gótico, tan parecidas ambas en su elevación interior? Únicamente la falta de contrafuertes, la solución que se ha dado á los empujes de las bóvedas. En una iglesia gótica, todo el peso de las bóvedas se concentra en algunos puntos singulares de los muros, donde, por medio de arcos exteriores que determinan un esfuerzo contrario, resulta contrarrestada la acción de los arcos del interior. En las iglesias cistercienses apenas se hallan contrafuertes, los que faltan en absoluto en Poblet ó se reducen á simples pilastras en Veruela.

Vamos á ver ahora la fuerza difusiva del estilo y la propagación de los monasterios cistercienses en Europa, siguiendo las huellas de sus precursores de Cluny. El primer convento de la orden del Cister en la Italia central fué el de Fossanova, cerca de Terracina (figs. 544 y 545), fundado por los cistercienses franceses d'Haute-Combe, en la vía de Roma á Nápoles, y famoso porque en él murió Santo Tomás de Aquino cuando se había puesto en camino para asistir al concilio de Lyon.

De Fossanova dependía Casamari (fig. 541), otro cenobio cisterciense aún mayor, y toda la Italia central que podríamos decir que está colonizada por la orden benedictina reformada, introduciendo los principios de la arquitectura francesa, que después debían producir las catedrales góticas, de estilo mixto, de Siena y Orvieto. De los monjes de Casamari dependía á su vez, en Toscana, la abadía de San Galgano (fig. 546), fundada por los franceses de Claraval, y este cenobio de San Galgano es el centro de expansión de los procedimientos franceses de bóvedas borgoñonas en aquella parte de Italia donde había de tener su cuna el Renacimiento. De todos modos, los grandes edificios de puro estilo cisterciense, en Italia, como Fossanova, Casamari y San Galgano, no se diferencian en nada de los que se levantaron simultáneamente en Francia y España. Las iglesias de tres naves abren sus puertas con las archivoltas decoradas de simples molduras (figu-

















Figs. 561 y 562. — Remate de pináculos. *Catedral de Chartres.*

como asimismo los otros arcos diagonales que concurren al mismo punto, y así toda la construcción, al faltarle un solo elemento, vendría abajo en un instante.

Pero no es sólo en los procedimientos constructivos en lo que se caracteriza el nuevo estilo gótico, sino que demuestra un gusto nuevo y original en las molduras y la ornamentación. Las molduras románicas eran redondeadas, correspondiendo todavía muchas de ellas al repertorio de los estilos clásicos, mientras que en el estilo gótico las molduras ofrecen una complicación infinita de formas convexas, sobresaliendo de una superficie cóncava para producir grandes efectos de luz y sombra en el interior de los edificios erigidos en los países del Norte, donde este estilo tuvo su origen. La complicación de las molduras sirve también para caracterizar la época de los monumentos; cuanto más agudas y complicadas son, tanto más avanzado es el estilo del edificio. En un principio, apenas hay diferencia entre las molduras góticas y las románicas, el estilo gótico casi sólo se reconoce por las bóvedas; después las molduras van triturándose en el corte y haciéndose más complicadas en sus curvas entrantes y salientes. Es curioso fijarse también en la manera cómo están ordenadas las molduras de los edificios góticos según un principio de unidad y simetría; empiezan formando el molduraje de los arcos, después se reúnen sobre el capitel de las columnas y algunas veces se prolongan verticalmente hasta el suelo. En este caso, los pilares constituyen el fajo de molduras de los arcos y tienen una sección formada por la acumulación de las molduras de la bóveda. Generalmente, la bóveda de la nave central es mucho más alta que las de las naves laterales, como que ya no hay necesidad de valerse de éstas para contrarrestar su empuje, porque puede lograrse con























































































Fig. 612. — Báculo. VANNES.

Fig. 613. — Báculo. REIMS.

Otra manifestación importante de la pintura en la Francia gótica son las vidrieras, los grandes ventanales de las catedrales, decorados maravillosamente con escenas y figuras. Reyes y prelados tenían gran empeño en que las nuevas iglesias no careciesen de ellas, y así el escudo del generoso donador suele campea en las orlas que rodean la composición principal del centro. La primera escuela de decoradores de vidrieras, en Francia, sabemos que fué la de San Dionisio, en la época del abad Suger. El gran prelado nos cuenta él mismo su personal intervención en la obra de reconstruir y decorar la abadía, que deseaba fuese digna de su empleo de panteón de los reyes de Francia. Algunas de las vidrieras descritas por Suger se han conservado hasta hoy, aunque muy mutiladas. Los monjes de San Dionisio, según parece, son los que iniciaron a los artistas de Chartres en el arte de decorar las vidrieras de su catedral, y en esta ciudad debió formarse una escuela que fue la principal durante la última mitad del siglo XII y principios del XIII. Artistas de Chartres debían ser los que decoraron los vidrios de las otras catedrales francesas, pues que reproducen en ellas los mismos temas que aparecen en Chartres por vez primera. Durante el reinado de San Luis, también en la decoración de vidrios fué París el centro principal de toda Francia; entonces se fabricaron las preciosas vidrieras de la Santa Capilla, que tan maravillosamente contribuyen al efecto general del edificio dándole la impresión de luz y transparencia.

Las escenas figuradas en las vidrieras son las mismas que aparecen en los relieves y retablos, pero tal vez en este arte los decoradores se ven más influidos



titulada por la de los esmaltes translúcidos, en que los colores transparentes, como el vidrio, brillan más por el reflejo metálico de la plata y el oro sobre que han sido aplicados. Los objetos litúrgicos suelen cubrirse con estos esmaltes, ya aplicados sobre la superficie, ya en forma de placas soldadas sobre el cáliz ó el relicario. Los relicarios figuran aún frecuentemente una iglesia diminuta, pero muy á menudo se les da la forma del fragmento del cuerpo sagrado que se guarda como reliquia (figs. 614 y 615).

**Resumen.**— Los procedimientos constructivos de la escuela románica borgoñona, perfeccionados por los cistercienses, acaban por formar en el siglo XIII un nuevo estilo arquitectónico en el territorio llamado «la Isla de Francia», en los alrededores de París. El estilo gótico se caracteriza por el empleo de la bóveda por arista, con los arcos diagonales concentrando su esfuerzo en algunos puntos, donde se apoyan los contrafuertes. Las obras más importantes del estilo gótico son las catedrales, construidas en su mayoría durante el siglo XIII. La arquitectura civil reviste también los mismos caracteres del estilo nuevo, las ciudades libres construyen grandes hospitales, torres y murallas. Los escultores aplican todo su esfuerzo á la decoración de los grandes monumentos religiosos; las puertas de las catedrales se llenan de apóstoles, santos y profetas. Por lo común repiten, con pocas variaciones, algunos tipos fijos: Jesucristo bendiciendo, la Virgen con el Niño en brazos; cada santo tiene su atributo y su vida está narrada en relieves, con profusión de anécdotas milagrosas, extractadas de la *Legenda Aurea*. Los pintores repiten los mismos temas con un entusiasmo y buena fe que recuerdan los grandes días del arte antiguo. Principalmente se han conservado las miniaturas, siendo hoy muy escasos los retablos ó pinturas francesas de estos siglos de la Edad media. Los libros preferidos para ser ilustrados son los salterios y los llamados *de Horas*, con la imagen de su dueño en la portada, rodeado de santos ó personas de su séquito. Ramas de la pintura pueden considerarse los vidrios y los esmaltes, en que los artistas góticos franceses hacen maravillas. Relicarios, muebles y otros productos de las artes menores fueron también ejecutados con el mismo cuidadoso cariño que los grandes monumentos.

**Bibliografía.**—ANTHYME DE SAINT PAUL: *Mémoire sur l'origine de le style ogival*, 1875.—*L'église de Saint-Denis et de Saint-Bernard*, 1890.—LASTEYRIE: *Origines de l'architecture gothique*, 1901.—GONSE: *L'art gothique*, 1890.—VIOLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné, etc.*, 1866.—EGLART: *Manuel d'archéologie française*, 1904.—MALR: *L'art religieux en France au XIII siècle*, 1902.—CAHIER ET MARTIN: *Mélanges d'archéologie et histoire*, 1856.—DURAND: *La cathédrale d'Amiens*, 1901.—GUILLERMY: *Description de la Sainte chapelle*, 1887.—LASTEYRIE: *Etudes sur la sculpture française au moyen âge*, 1902.—ROHAULT DE FLEURY: *La Sainte Vierge*, 1878.—BULTEAU: *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 1890.—PERRAULT DABOU: *Les cathédrales de France*.—Además, los textos: *Acta sanctorum*, *Legenda aurea*, *Patrologia latina*.—G. DURAND: *Rationale divinarum officiorum*.—VINCENT DE BEAUVAIS: *Spécium Majus*.

**Revistas.**—*Romania*.—*Zeitschrift für Christliche Kunst*.—*Revue d'art ancien et moderne*.—*Revue d'architecture*.—*Revue archéologique*.—*L'Art*. *Bulletin monumental*.

Fig. 616. — Arca-baúl francés. (Museo de Cluny)







duras y ornamentos del arte ojival de Flandes y Alemania.

Por lo demás, se conocen perfectamente las principales causas de esta introducción tan rápida y profunda del estilo gótico en España, ya desde la primera mitad del siglo XIII. Los prelados y magnates españoles, hoy poco amigos de viajar, sin duda por apego á las tradiciones y rutinas nacionales, que así lo exigen de su carácter, demostraban en esta época un espíritu ecléctico y no les asustaba admitir del extranjero las más atrevidas creaciones de su tiempo. No sólo eran ideas y formas lo que llegaba, sino también gente nueva, maestros y aventureros, nobles y señores, siendo todos bien recibidos. Los obispos, antes de emprender la construcción de una catedral, viajaban años y años por Europa; los reyes se casaban preferentemente con princesas extranjeras, y éstas no llegaban solas, como ahora, sino acompañadas de una pequeña corte de nobles y prelados, que infundían nueva savia al tronco nacional y, nacionalizándose prontamente, sentían por esta tierra singular de la península un cariño acaso superior al que por natural obligación debían tenerle los grandes señores españoles. Para poblar las tierras conquistadas á los árabes y regir las nuevas diócesis, hacían falta hombres de guerra y obispos, y eran aceptados los que llegaban de Francia, entonces la maestra universal de toda Europa. Estos extranjeros llamaban luego á los arquitectos y constructores más afamados de su país, facilitándoles todos los medios para que la obra de la iglesia que debían erigir superara hasta á las mejores de Francia. Cada edificio importante venía á ser un centro de irradiación del estilo, y así los maestros del país supieron

Fig. 620. — Ábside de la catedral de León.

FIG. 620. — ÁBSIDE DE LA CATEDRAL DE LEÓN.

Fig. 621. — Planta de la catedral de León.









catedral de Toledo tienen particularidades que demuestran verdaderamente un genio más independiente del que solían tener los maestros que venían del otro lado del Pirineo. La catedral de Toledo no está calculada, como las de León y Burgos, con pilares reducidos, que fian, para el equilibrio, en los contrafuertes exteriores; en Toledo los pilares son gruesos y el sistema de contrafuertes es sumamente reducido, casi embrionario. Tiene cinco naves, de desigual altura, escalonadas de la central á las laterales, lo que contribuye no poco á contrarrestar el empuje. Las dos naves laterales dan la vuelta al ábside, formando una doble jirola ó nave anular, de un efecto extraordinario. Posee también grandes ventanales á todo lo largo de la nave mayor y en las fachadas del crucero, de modo que resulta la iglesia sumamente iluminada. Las vidrieras antiguas son hermosísimas de color y hacen como

Fig. 628. — Claustro de la catedral de Santiago de Compostela.

una atmósfera luminosa en que resaltan más la infinidad de esculturas, sepulcros, cuadros y joyas con que la catedral primada se ha ido enriqueciendo en las grandes épocas gloriosas de Castilla (figs. 622 y 623).

Si las de Ávila, Sigüenza y Ciudad Rodrigo son ejemplos de catedrales de transición, y Burgos, León y Toledo muestran la penetración del estilo gótico francés puro en el siglo XIII, las catedrales de Salamanca, Sevilla y Granada son modelos interesantísimos del carácter peculiar que adoptó el arte gótico en Castilla á últimos del siglo XV. Conocemos el nombre de algunos de los maestros flamencos y alemanes que contribuyeron á formar el nuevo arte. El maestro Egas, por ejemplo, un alemán que era por entonces arquitecto de Toledo, fué llamado, con muchos otros, para dar su opinión sobre el plan que debiera tener la catedral nueva de Salamanca, que el cabildo, de acuerdo con el rey Fernando el Católico, se proponía levantar. La catedral de Salamanca no fué concluída hasta fines del siglo XVIII, pero en sus partes principales es un buen modelo del estilo gótico español influido por los gustos de Alemania. Las bases de las columnas presentan gran complicación de molduras, las bóvedas son estrelladas, con multitud de nervios entrecruzados que han perdido todo recuerdo del primitivo uso de los arcos aristones. Por fuera, pináculos y torres están llenos de ornamentos superpuestos, aunque establecidos con orden y gusto exquisito.

La catedral de Granada es del mismo estilo, pues éste se implantaba por





doquiera como fruto de los nuevos tiempos. En la catedral de Burgos se construía también la llamada capilla del Condestable, la obra maestra de este arte complicado y, al mismo tiempo, sano, cuya riqueza es aún compatible con la elegancia, y que anunciaba la aparición del llamado estilo plateresco, genuinamente español.

Una obra excepcional queda por describir entre las catedrales españolas, la grandiosa catedral de Sevilla, comenzada en 1402 para substituir á la antigua mezquita, que había sido convertida en iglesia cristiana y amenazaba ruina. Es muy conocido el acuerdo del cabildo de «hacerla tal y tan buena que no hubiese otra igual, aunque los venideros los tuvieran por locos». La gigantesca catedral es aún de formas góticas francesas, pero ordenadas de un modo original que no se parece al de ninguna otra. Tiene cinco

Fig. 630. — Catedral de Lérida.  
Capiteles de la nave.

naves y las capillas, que forman como dos naves más, ó sea siete en conjunto. La del centro es mucho más alta que las dos siguientes laterales, que tienen la misma altura, y para contrarrestar su empuje hay unos dobles contrafuertes muy bajos, que exteriormente apenas se ven, por ocultarlos las capillas. La catedral de Sevilla remata en un ábside plano, sin jirola, debido tal vez á haberse interrumpido la obra (fig. 626).

Fuera de estos monumentos de primera magnitud, que sucintamente hemos descrito por separado, conviene citar muchas otras iglesias catedrales góticas que se levantaron en los reinos de Leon y de Castilla, las del Burgo de Osma y de Palencia; la de Oviedo, en substitución de la antigua basílica del Salvador; las de Calahorra y Astorga, la de Alcalá, Bilbao, etc. Muchas de estas catedrales españolas tienen además el aditamento del claustro, con aberturas decoradas con calados. Algunas veces el aspecto de estos claustros resulta modificadísimo por las nuevas capillas abiertas mas tarde y los aditamentos posteriores de sepulcros de otro estilo, pero siempre contribuyen a dar á las catedrales españolas su característica especial. Las grandes catedrales francesas perdieron los claustros muy pronto; antes de la revolución fueron destruidos ya por los cabildos; en cambio, en España, los claustros empezados en los comienzos de la catedral fueron continuamente enriquecidos y reformados, así es curioso observar en la catedral de Ciudad-Rodrigo como siendo aun una de las alas del claustro de puro estilo cisterciense (fig. 617), las otras pertenecen á los últimos tiempos del arte gó-



Fig. 632. — Rosa de la fachada de la iglesia de San Cugat del Vallés, vista interiormente.

posición de las techumbres de madera sobre arcos torales, que dividen la nave en tramos iguales, caracteriza á muchas iglesias catalanas, y, por fin, los modelos que se imitan y los métodos constructivos son los de las escuelas del Mediodía de Francia, con influjos del arte italiano; no hay en los territorios de la monarquía catalano-aragonesa ejemplos de transplatación de tipos góticos del Norte de Francia, como son las catedrales de León y Cuenca. Como monumentos de transición del período románico, hemos de citar primeramente los ejecutados con arreglo á las tradiciones todavía arraigadas de la escuela cisterciense. La ca-

de las bóvedas. Los contrafuertes se reducen á su más mínima expresión; los empujes se procura contrarrestarlos por medio de muros interiores en el grueso de las capillas. Todo esto les da por fuera, á las iglesias de dicha escuela, un aspecto algo pobre, pero en cambio, interiormente, tienen una elegancia más serena, una severidad más religiosa que los monumentos de la escuela castellana. Las bóvedas son más simples, apenas las hay complicadas con estrellas y nervios acumulados, y éstas, á lo más, aparecen en los últimos años del estilo, cuando todas las grandes catedrales están ya concluidas. La económica dis-

posición de las techumbres de madera sobre arcos torales, que dividen la nave en tramos iguales, caracteriza á muchas iglesias catalanas, y, por fin, los modelos que se imitan y los métodos constructivos son los de las escuelas del Mediodía de Francia, con influjos del arte italiano; no hay en los territorios de la monarquía catalano-aragonesa ejemplos de transplatación de tipos góticos del Norte de Francia, como son las catedrales de León y Cuenca. Como monumentos de transición del período románico, hemos de citar primeramente los ejecutados con arreglo á las tradiciones todavía arraigadas de la escuela cisterciense. La catedral de Lérida, obra maestra de este arte madurísimo, que recoge toda la gracia y finura de las últimas decoraciones románicas, es de planta de tres naves, con crucero y cimborio; los pilares son ya compuestos (fig. 630), como presintiendo las bóvedas por arista de la cubierta. La fachada principal, hoy destruída, abríase dentro de un claustro que forma un nártex espaciosísi-

Fig. 633. — Cimborio de la iglesia de San Cugat del Vallés

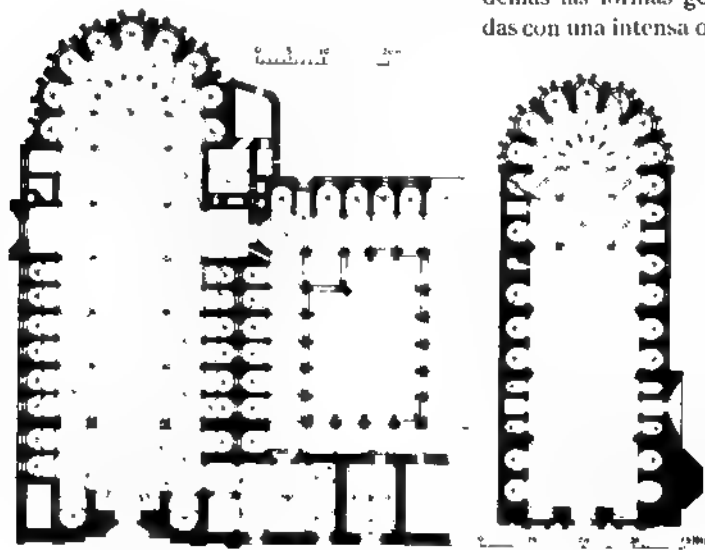


truir hasta el Renacimiento, porque las líneas generales de las fachadas de las catedrales góticas no podían aplicarse á esta nueva solución de iglesias que no tenían cubierta á dos pendientes. La línea horizontal del remate del edificio desconcertó á los constructores, y por esto, en la catedral de Tarragona, vemos levantarse un frontón en la fachada, que es un simple muro triangular en el aire y no responde á un sistema de cubierta posterior. Su claustro, cisterciense aún, ha sido comparado fundadamente con el de la abadía de Fontfroide, en Provenza, de la que dependían muchos monasterios de Cataluña. Los monjes cistercienses de Santa Creus, que también dependieron de Fontfroide, podían haber dado la idea de este claustro de la catedral de Tarragona y dirigido acaso toda la construcción.

Fig. 636. — Interior de la catedral de Gerona

Ya completamente gótico, y también completamente nacional, es el monumento maravilloso de la catedral de Barcelona. Tiene tres naves y jirola esbeltísima, que parece inspirada en la de la catedral de Narbona, pero en todo lo demás las formas góticas están aplicadas con una intensa originalidad. El cru-

cero es rudimentario, y en los pequeños brazos que forman la nave transversal se apoyan dos robustas torres; el cimborio, en lugar de estar sobre el cruce de las naves, se halla á los pies de la iglesia, lo que constituye una novedad sin precedentes. Además, resulta habilísima la dis-



Figs. 637 y 638. — Planos de las catedrales de Barcelona y Gerona.













r

junto, tal es la unidad que ambos, claustro é iglesia, parecen tener de un mismo espíritu. Y, sin embargo, son de épocas distintas; el templete con la fuente de San Jorge, recuerdo de los claustros monacales, donde había el lavamanos delante del refectorio, es obra de mediados del siglo xv y tiene una bóveda estrellada. Otro claustro suntuoso, con todas sus arcadas cerradas con calados de piedra, es el de la catedral de Vich.

Fig. 648 — Lonja de Palma de Mallorca.

Si la obra laica y popular de las catedrales ha presentado estas diferencias de estilo entre el centro de la península y las regiones que estuvieron bajo el dominio de la confederación catalano-aragonesa, en las obras monásticas ya existe mayor unidad, aunque reciban también el influjo de las corrientes artísticas que se manifestaban en las grandes catedrales. Ya hemos visto, al tratar del estilo cisterciense, la gran uniformidad del tipo de sus monasterios, construidos á últimos del siglo xii, cuando las formas góticas estaban en sus comienzos; el monasterio cisterciense es igual en todos los países.

Pero en esta época aparecen además las nuevas órdenes religiosas de franciscanos y dominicos, y aunque no lograran en España la fuerza y difusión que en su tiempo alcanzaron los benedictinos cistercienses, no dejan de construir

sus conventos por toda la península. En Barcelona, el convento de Santa Catalina, que era el de los dominicos, tenía la iglesia mayor y más rica de toda la ciudad; en las medallas con vistas de Barcelona en los siglos xvii y xviii, puede verse la silueta de las torres de Santa Catalina, que con las de la catedral caracterizan la ciudad. Este grandioso convento fué destruido, como el de los franciscanos, que ocupaba un área inmensa cerca del mar, sin que haya quedado apenas ningún recuerdo de sus construc-

Fig. 649. — Lonja y Casa-Ayuntamiento de Alcañiz.













hacen oficio de armaduras y sobre los que cargan directamente las vigas. Las vigas de la capilla palatina de Barcelona, llamada hoy de Santa Agueda, están decoradas con pinturas y dorados. De la misma manera hubiera sido cubierto el palacio real de Poblet, edificado por el rey Martín, pero que no llegó á concluirse, y en el que se ven los arranques de los grandes arcos que debían sostener las vigas. En Santas Creus, el palacio real conserva aún en algunos de sus techos restos de la decoración policroma.

Las casas particulares de mayor importancia estaban también dispuestas en forma de crujiás alrededor de un patio. En la región catalana, algunas veces este patio tiene las habitaciones sólo en tres de sus lados y en el cuarto hay un simple muro con la puerta que da á la calle. Las puertas y ventanas del final del siglo xv se decoran con archivoltas complicadas con relieves (fig. 650). Un tipo de monumento de carácter mixto civil y religioso son las cruces de término, puestas al lado de los ca-

Fig. 661.—Sepulcro del rey Pedro II, *el Grande*  
SANTAS CREUS.

minos en los límites del término municipal. Todas tienen casi la misma forma, pues se componen de un pedestal con un pilar y un gran capitel, adornado con estatuillas de apóstoles, donde descansa la cruz (fig. 651).

Pasando ahora á tratar de la arquitectura militar, hay que reconocer que carecemos en la España levantina de recintos de la época gótica tan valiosos como los de Aviñón y Aguas-Muertas, en Francia; pero tenemos en cambio entradas monumentales, como, por ejemplo, la llamada Puerta Real, de Poblet (fig. 654); en pequeño, la puerta del recinto monástico de Pedralbes, y las tan grandiosas puertas de Valencia (figs. 652 y 653). Este tipo de una puerta flanqueada de torres, para un recinto militar, era ya común en los campamentos romanos, y así aparece también en el recinto de Carcasona; pero en la época gótica las torres alcanzan un desarrollo colosal: por detrás son abiertas, viéndose las escaleras que sirven de acceso á los diferentes pisos de la construcción. Por excepción hallamos la torre aislada, por debajo de la cual se abre la entrada, como la de la villa de Centellas, llamada *torre del Conde*. Una torre magnífica de este tipo defendía también la entrada del puente, en Balaguer.

Los castillos, en Cataluña, tienen muchas veces sus construcciones góticas

añadidas á una planta románica más antigua y se hallan hoy día generalmente en muy mal estado de conservación. El de Gabreny, cerca de Lérida, de los templarios, guarda aún sus salas abovedadas y su capilla casi intacta. Los castillos de Perelada y Requesens son de los más importantes de Cataluña, y en Mallorca debe mencionarse el castillo arruinado de Pollensa. El de Bellver, en Palma, más bien que un castillo, era un palacio real (figs 656 y 657). Fué construído por el arquitecto Pedro Salvá, durante el reinado de Jaime II de Mallorca, sobre una colina llena de pinos, á la entrada del puerto de Palma. Es de planta circular, con un gran patio también circular, alrededor del cual corren los dos pisos de un claustro muy elegante. Sólo se destaca del gran círculo de la planta un torreón cilíndrico que defiende la entrada. Del mismo tipo de residencia fortificada, aunque ya de planta rectangular, es el palacio real de Perpiñán, obra de los reyes de Mallorca, de quienes dependió el Rosellón por testamento de Jaime I. El casti-

llo de Bellver y el palacio de Perpiñán tienen exactamente la misma disposición de un patio central con dos pisos de arcos, como un claustro al que abren las dependencias. Ambos castillos sirven hoy de cuartel.

En Perpiñán subsiste además el curioso edificio llamado *el Castellet*, que no es más que una puerta de las murallas, con una torre octogonal avanzando á un lado y un pequeño fuerte ó castillo en el otro lado, con el objeto de defender el paso (fig. 658).

Más tarde, á mediados del siglo xv, los castillos toman decididamente el carácter de residencia, con murallas y torres con barbacanas puramente decorativas. Han pasado ya los días de peligro, y los nobles y barones gustan de grandes salas con anchas ventanas, que eran incompatibles con el sistema de defensa del siglo anterior. Las murallas se convierten en terrazas, las almenas no son más que puro adorno. En Cataluña tenemos, muy característico de esta época, el castillo de Vilasar; en Valencia hay el castillo de Benisanó, que se levanta en medio de su recinto de murallas. El palacio es cuadrado, con una torre más alta en el centro (figs. 659 y 660).

Fig. 662. — Sepulcro de Don Jaime II.  
SANTAS CREUS.























































del tesorero ó racional, con sus cuentas anuales é inventarios de los bienes de los reyes y príncipes más allegados á la corona. En estos inventarios, las descripciones de joyas puntualizan los esmaltes y pedrería de cada pieza. Además de las joyas de uso personal, como cinturones y collares, abundan en los inventarios reales las joyas puramente decorativas, para adorno de las cámaras, como Castillos de amor, árboles encantados, leones y animales con resortes y mecanismos de relojería y divisas alegóricas.

Estos tesoros de la casa real de Aragón han desaparecido ya, y sólo quedan las joyas litúrgicas de las catedrales. Una de las piezas más importantes de la orfebrería catalana del siglo xiv es el relicario donde se guardan los Corporales de Daroca, teñidos en sangre milagrosamente, desde el tiempo de la conquista de Va-

lencia.  
Fué el

Fig. 702 — Custodia de la catedral de Gerona.

rey Ceremonioso quien mandó labrar esta joya, haciendo diversas colectas entre sus cortesanos para que pudiera llevarla á debido término su joyero Pedro Moragues (fig. 699). El relicario tiene forma de custodia rectangular, con un relieve de figuras de plata en la parte posterior que representa la Crucifixión y debajo Maria, entre el rey y la reina, como orantes. En el frente, dos puertas esmaltadas, con el escudo de Aragón, se abren y cierran para dejar ver la reliquia, las hostias se guardan en una arquilla con esmaltes y relieves repujados (fig. 700).

Entre las custodias góticas de la region catalana citaremos la de Gerona, obra de un tal Francisco Artado en 1430, que remata con una serie de pináculos y pequeños contrafuertes de excelente estilo (fig. 702). Por lo demás, objetos de orfebrería de estos siglos góticos se conservan aún en la mayoría de las iglesias españolas; la catedral de Vich posee un evangelario con tapas de plata repujada (figu-

Fig. 701. — Copón esmaltado.  
(Museo de Vich)







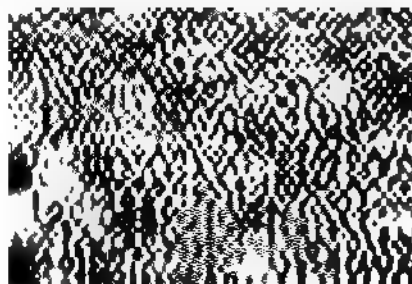
Fig. 711. — Arcón del siglo xiv (*Museo de Vich*.)

minuciosamente objetos suntuarios, como camas, sillas, arcones, etc., de los que conservamos muchos ejemplares. Entre los muebles litúrgicos, hemos de citar primeramente los coros de las catedrales, espléndidos por toda España. Muchos de ellos son ya del Renacimiento, sobre todo en Castilla, ó por lo menos del período de influencia borgoñona, como el de la catedral de León. Reproducimos una de las más antiguas sillerías de coro del centro de la península, la de la iglesia conventual de Santo Tomás de Avila, que parece fué concluida en 1493 (fig. 706). Tiene en sus extremos dos sillas mayores, que se supone estaban destinadas á los Reyes Católicos, cuyas armas y monogramas se ven en el respaldo. El coro de la Seo de Zaragoza es también del siglo xv, así como el de la Cartuja de Miraflores; en las tierras de Levante, el de Tarragona es del año 1478 y el de Barcelona fué empezado hacia la mitad del siglo xv por Matías Bonafé y terminado unos cuarenta años más tarde por dos alemanes, Miguel Locher y Juan Federico, que hicieron los remates y pináculos de las sillas.

Fig. 713. — Cajita para joyas. (*Museo de Barcelona*.)

ronas, que cifieron sus dos hijos. El mismo tema caballeresco del torneo parece adecuado á la fisonomía moral de aquel rey romántico, que, según la frase del Dante, *d'ogni virtù porto cinta la corda...*

Para terminar habremos de decir algo de los muebles y tejidos. Los inventarios de los siglos góticos describen

Fig. 712. — Coja de cobre repujado. (*Museo de Vich*.)

Altars góticos y armarios litúrgicos de este tiempo se conservan aún muchísimos en las iglesias y sacristías de España. Reproducimos dos bellísimas muestras de sillas ó tronos: el del abad de la Cartuja de Valldemosa, cerca de Palma de Mallorca, calado en madera (fig. 707), y el trono de plata del rey Martín, que hoy sirve de pedestal á la custodia de la catedral de Barcelona (fig. 708).

Se conservan innumera-





lianos, de los que se hace mención en los inventarios (fig. 715). Algunos de estos productos fueron imitados luego, y durante los siglos xv y xvi las fábricas de Sevilla, Valencia y Córdoba figuran á la cabeza de las mejores de Europa.

**Resumen.**— El arte gótico, en España, fué importado de Francia y asimilado pronto con excepcional perfección. Las catedrales de León, Burgos y Toledo son ejemplos de pureza de estilo y monumental disposición. Los prelados y magnates españoles rivalizaron en el estudio de las obras extranjeras para llegar á la creación de los tipos de construcciones monumentales, á las cuales contribuyeron también los monjes del Cister. Las relaciones del condado de Barcelona con el Languedoc y la Provenza determinaron en el reino de Aragón, que comprendía también Cataluña, Valencia y Baleares, el tipo de los edificios góticos de los siglos xiii y xiv. Las catedrales españolas conservan casi todas sus claustros adheridos á las mismas. En la confederación catalano-aragonesa, las iglesias suelen cubrirse con azoteas planas y los contrafuertes son interiores, lo que les da un sello especial. En la arquitectura civil, adviértase en el centro de la península la influencia árabe, pero conserva su estilo puro la escuela catalano-aragonesa; nótese la diferencia entre las puertas del hospital de la Latina, de Madrid, y del Consejo municipal, de Barcelona. Las Lonjas de Mar, pórticos y hospitales, los palacios reales y algunas casas particulares, son ejemplos muy notables. En arquitectura militar, no se hallan los tipos valiosos de las ciudades francesas de Aviñón y Aguas-Muertas, ni Carcasóna, pero imponen todavía algunas torres de los antiguos recintos de Valencia, Poblet y Perpiñán. Quedan algunos castillos y casas señoriales en los reinos de Castilla y Aragón. El arte funerario da ejemplo soberbio con los sepulcros de Santas Creus y los ya destruidos de la catedral de Sevilla, obra más bien de orfebrería. El tipo de hornacina es también muy corriente, como la sepultura de D. Juan de Padilla, en Burgos. La escultura ornamental es de imitación francesa, pero son artistas del país los que llegan á crear ciertos tipos nuevos. Es muy notable la estatua policromada conocida por *el Carlomagno* de Gerona. En pintura, escasean las noticias documentales de los pintores del centro de la península; en cambio, se conservan esos datos en Cataluña, y los nombres de Ferrer Bassa, Jaime Serra, Pedro Serra y Luis Borrassá son citados en varios documentos. Los retablos catalanes forman escuela; Luis Dalmau visita Flandes y trae á España la influencia de las obras de Van Eyck en la célebre Virgen de los Concelleres. El pintor cordobés Bartolomé Bermejo, por otra parte, experimenta igual influencia. Las artes menores alcanzan en esta época excepcional desarrollo: la cerrajería, la orfebrería merecen estudio detenido; las corporaciones locales de orfebres y cerrajeros se organizan con notable perfección. Los marfiles nos muestran obras tan delicadas como la silla de montar del rey Don Pedro II.

**Bibliografía.**— CAYEDA: *Historia de la arquitectura española*. — STREET: *Gothic Architecture in Spain*. — Museo español de antigüedades. — LAMPÉREZ: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad media*, 1908. — DURRIEU: *Manuscrits espagnols*, Artículos: *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1903. — GÓMEZ MORENO: *Guía de Granada*. — ZARCO DEL VALLE: *Documentos inéditos para la historia de las Bellas artes en España*. — SAMPERE Y MIQUEL: *Los cuatrocentistas catalanes*, 1906. — TRAMOYERES: *Luis Dalmau*, 1907. — J. RIAÑO: *Spanish Arts*. — DAVILLIERS: *Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne*. — GESTOSO: *Diccionario de artistas sevillanos*. — G. OSMA: *Asulejos sevillanos del siglo XIII*, 1902. — L. WILLIAMS: *The Arts and Crafts of the Older Spain*, 1907.

**Revistas.**— *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. — *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid. — *Anuari de l'Institut d'Estudis catalans*. — *Revista dels Estudis universitaris catalans*, Barcelona. — *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid. — *Boletín de la Societat arqueològica mallorquina*, Palma de Mallorca. — *El Archivo*, Valencia. — *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. — *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona.

Fig. 716.—Caja catalana forrada con planchas de cobre. Iglesia de San Beltrán de Comings.

























Una circunstancia favorable para la propagación del estilo gótico en la península fué la fundación, en el siglo XIII, de las dos órdenes religiosas de franciscanos y dominicos, que hubieron de repartirse pronto las simpatías de las ciudades italianas. En todas las poblaciones algo importantes se hizo indispensable el convento de los frailes predicadores y el de los frailes franciscanos. Los franciscanos tenían su santuario principal en Asís, donde estaba el sepulcro del fundador, y la iglesia de San Francisco es, de hecho, uno de los monumentos góticos más curiosos de Italia (fig. 730). Para construirla tuvieron que levantar desde el llano unos

Fig. 729. — Iglesia de la Santa Espina. Pisa.

robustos contrafuertes, porque los devotos querían que estuviera sobre el propio lugar del enterramiento del santo, en el borde de una colina. Allí, sobre esta enorme subestructura, álzase una iglesia ligera, de una sola nave con crucero y un solo ábside. Las bóvedas de la nave están contrarrestadas por unos macizos cilíndricos, como torres macizas, iguales que las de la catedral de Albi, en Provenza. Parece que la obra fué dirigida por dos maestros italianos, pero se trataba de una empresa internacional, para la que se recogió dinero en toda la cristiandad, y esto explica tantas influencias extrañas y que fuese comenzada y consagrada en el transcurso de pocos años, adoptándose para ella el estilo gótico, entonces dominante en Europa.

Los dominicos, por su parte, tenían al santo fundador de la orden enterrado en Bolonia, en la catedral dedicada á San Petronio, y también de estilo gótico. La iglesia de San Petronio debía ser mucho mayor que en la actualidad, porque su plan vastísimo de una iglesia de tres naves con capillas laterales y crucero, también de tres naves, que se ve comenzado, no se ejecutó más que hasta la mitad, los trabajos, empezados por la fachada, hubieron de suspenderse al llegar al crucero. San Petronio no tiene, por esto, la planta típica de las iglesias dominicanas, que la tradición supone impuesta por el sueño que tuvo el fundador, durante el cual vió caer la nieve y formar en el suelo la planta de una iglesia, que un ángel declaró que así tenían que ser las iglesias de la orden. La planta dominicana es la de una T, formada por la nave mayor, que es el pie de la T, y el crucero, que son los brazos, en el fondo del cual se abren las capillas. Si bien observamos, á la iglesia monástica primitiva, de planta de cruz, con ábside larguísimo, porque estaba reservado para una comunidad numerosa, se ha substituido otra iglesia en



































Figs. 755 y 756. — Puerta y ventana de la catedral de Alguero. *Cerdeña*.

nes de la antigua corona de Aragón. Las formas de este estilo cuatrocentista catalán y valenciano se encuentran, no sólo en Palermo, sino en otras muchas ciudades de la isla: en Siracusa, el palacio Bellomo; en Randazzo, el palacio Finochiaro; en Taormina, el palacio Ciampoli. Algunos de estos lugares fueron cedidos en feudo á nobles catalanes ó aragoneses, lo que ayuda mucho á explicar las causas del estilo de los edificios; así, por ejemplo, Modica, primero de los Chiaramonti, fué cedida después á los Cabrera. No es de extrañar, pues, que una iglesia de Modica, la de Santa María del Jesús, sea de estilo catalán; su fachada recuerda la composición de la puerta de la Piedad, de la catedral de Barcelona; fué fundada en 1478 por Ana de Cabrera, esposa del gran almirante de la casa de Aragón (fig. 752).

Si observamos la torre campanario de la catedral de Mesina (fig. 748), notaremos una similitud muy marcada con las torres campanarios de la catedral de Barcelona, y otras muchas catalanas, por su forma y manera de estar cubiertas.

Este estilo catalán y valenciano podríamos decir que saturó la isla; los mismos artistas locales aprendieron algo de él, y hasta, al llegar el Renacimiento, demuestran no poca dificultad en cambiar estas formas góticas, que acaban de aprender, por las formas clásicas romanas. Ocurrió en Sicilia lo mismo que en Cataluña; el gótico no estaba aún agotado, evolucionaba con cierta robustez cuando llegó la moda del Renacimiento. Casi á la fuerza, como por deber, hubo que aceptar los capiteles corintios y las proporciones de los órdenes antiguos; pero en cuanto se presentaba la menor ocasión, reaparecían los frisos ojivales, las gárgulas y los pináculos. Es el fenómeno que observamos en el palacio de la Generalidad, de Barcelona, y que reaparece en Sicilia repetidas veces; acaso el



marcada influencia alemana. En el centro, en la Toscana y Umbría, se hace sentir la acción de los monjes cistercienses, que dirigen las catedrales de Siena y Orvieto. Un carácter muy original tienen los palacios públicos ó municipales, con su alta torre que domina todo el término. Como iglesia gótica hay que citar la de San Francisco, en Asís, construida poco después de la muerte del santo, con limosnas recogidas en toda la cristiandad. En Roma se construye por los dominicos la iglesia de la Minerva, de gran pureza dentro del estilo gótico. En la Italia meridional y la Sicilia, la importación del estilo gótico se verifica en tres etapas: la primera, cuando el emperador Federico II acoge en sus dominios de Italia á los colonos franceses fugitivos de Tierra Santa y Chipre, entre los cuales consta que había artistas y arquitectos; la segunda, cuando, otorgada por el Papa á Carlos de Anjou la investidura del reino de las dos Sicilias, crea éste en Nápoles una corte francesa, que subsiste durante dos siglos; y, por fin, la tercera, cuando Sicilia queda agregada á la corona de Aragón por el casamiento del infante Don Martín con la princesa siciliana María. Desde este momento, Sicilia recibe las lecciones de arte de los catalanes y valencianos; su suerte ya no habrá de separarse de la de las tierras de España hasta llegada la época de los Borbones.

**Bibliografía.**—J. BURCKHARDT: *Der Cicerone*, 1901. — ROSSIN: *Stones of Venice*, 1886. — P. MOLMENTI: *Venezia*, 1907. — CUMMINGS: *History of architecture in Italy*. — BELTRAMI: *Storia documentale della Certosa di Pavia*, 1896. — MILANESI: *Documenti per la storia dell'arte senese*, 1854. — THODE: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance*, 1885. — MUNTZ: *Les artistes français du XIV siècle et la propagande du style gothique en Italie*, 1890. — FROTHINGHAM: *Monuments of christian Rome*, 1903. — VENTURI: *Storia dell'Arte italiana*, tomo VI. — E. BERTHAUX: *L'Art dans l'Italie meridionale*, t. I. — *Castel del Monte et les architectes français de Frédéric II*, 1897. — ENLART: *Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, 1894. — S. DI GIACOMO: *Napoli*, 1907. — DEL MARZO: *Le Belle Arti in Sicilia*. — EMMANUELE GAETANI: *Il Palermo d'oggi*.

**Revistas.** — *L'Arte*. — *Rivista d'Arte*. — *Le Regie gallerie d'Italia*. — *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*. — *Napoli nobilissima*.

Fig. 760. — Busto llamado de Siglitta. Catedral de Ruvello.





















































**INGLATERRA.**— Durante los primeros siglos que sucedieron á la conquista normanda, ya hemos visto que Inglaterra cae bajo la esfera de acción de la cultura francesa septentrional. El nuevo estilo gótico tenía, pues, que introducirse pronto, y así lo vemos implantarse por tanteos de bóvedas en las catedrales en construcción de la primera mitad del siglo XII. Los cistercienses, por otro lado, no dejaron de introducir también sus gustos propios en los monasterios que surgían por toda la Gran Bretaña. Destruídos durante la revolución, sus ruinas, que hoy se encuentran generalmente encerradas dentro de los parques de grandes propiedades señoriales, son de una belleza extra-

Fig. 794.— Interior de la abadía de Westminster. LONDRES.

ordinaria, con sus muros que azota el viento, sus ventanas tapadas por la hiedra, sus pilares solitarios, sus ábsides sin bóvedas, como hemicírculos monumentales surgiendo del verde follaje. Estos monasterios cistercienses debían estar cubiertos con bóvedas por arista; los pilares de las paredes acusan una planta igual que la de las abadías francesas. Sin duda fueron centros de propagación de los métodos de bóveda de crucería, que caracterizaban los comienzos del estilo gótico, pero en las catedrales trabajaban también maestros laicos llegados directamente desde Francia. Así consta que en la catedral primada de Canterbury se construían las obras del coro en 1175, dirigiéndolas un arquitecto de la Champagne, Guillermo de Sens, quien había trabajado ya en la catedral de esta ciudad; y cuando, por efecto de una caída desgraciada, tuvo que abandonar su cargo en 1192, la fábrica fué continuada por sus discípulos ingleses, aleccionados por él según los métodos de Francia. El ábside de Canterbury tiene su jirola baja sostenida por columnas de fustes monolíticos y encima corre un triforio, hasta el arranque de la bóveda de la nave central.

Un modelo puramente francés de la arquitectura gótica en Inglaterra, es la iglesia de la abadía de Westminster, en Londres, fundada por Eduardo, el último rey sajón, pero reconstruida totalmente por los príncipes normandos en la segunda mitad del siglo XIII (fig. 794). Esta iglesia es alta, de tres naves, cubiertas con bóveda por arista, con un sistema completo de arbotantes exteriores, y sus fachadas, decoradas con esculturas, genuinamente francesas. El claustro ya tiene









estilo gótico inglés, que hemos llamado *perpendicular*. Así, por ejemplo, el *Trinity college*, de Cambridge, cuya fachada reproducimos (figura 797), fundado en el siglo XIV, fué totalmente reconstruido por Enrique VIII, cuya estatua se eleva sobre la puerta. Las habitaciones que están cerca de la entrada fueron ocupadas en su día por Newton, Thackeray, Macaulay; allí estuvo de colegial Lord Byron... Los nombres más ilustres

Fig. 798. — Capilla de *King's college*. CAMBRIDGE.

de Inglaterra están unidos á estas piedras de los *colleges* de Oxford y Cambridge; en sus capillas, que á veces tienen las proporciones de una gran iglesia, como la que reproducimos del *King's college*, de Cambridge (fig. 798), hállanse enterrados muchos de sus grandes hombres, que fueron profesores del *college* y pasaron en él la mayor parte de su existencia.

PALESTINA, CHIPRE Y EL ORIENTE LATINO.—El resultado político de las cruzadas en Oriente, hubo de ser, por el momento, la constitución del reino francés de Jerusalén. Durante los primeros años, las construcciones de los cruzados fueron aún de estilo románico, y ya hemos visto antes, en otro capítulo, que así eran las diversas partes de la iglesia constantiniana del Santo Sepulcro, por ellos restaurada. Después, cuando de Europa llegaron las novedades del estilo gótico ya formado, el reino de Jerusalén se hallaba en un momento crítico: por fuera lo amenazaban los musulmanes, cada día más atrevidos, y dentro estaba debilitado por las luchas fraticidas de los barones. Sin embargo, hasta en Jerusalén mismo hay restos de buena arquitectura gótica; la ciudad santa, perdida al comenzar el siglo XIII, fué recuperada durante algunos años por Federico II, quien tuvo á su servicio arquitectos franceses. Así se explica, pues, que sea gótica la torre ó campanario de la iglesia del Santo Sepulcro. Dos catedrales góticas se conservan todavía en Palestina, la de Sebaste ó Samaria, donde la tradición colocaba el lugar del martirio y sepultura de Juan el Precursor, y la de Tortosa, cerca del mar, en un paraje que se había hecho famoso por ciertas leyendas relacionadas con un pozo de San Pedro, que subsiste todavía. La catedral de Sebaste se encuentra en relativo buen estado de conservación, carece de toda escultura, así en su interior como al exterior, y tiene un molduraje muy simple en la fachada, flanqueada por













butarias de la influencia francesa, con mayor motivo todavía por la facilidad con que maestros y orfebres vendían sus obras á los magnates de todos los países.

Damos aquí una muestra de un trabajo en vidriería de la catedral de Colonia, ejecutado del siglo XIII al XIV (fig. 804), y una obra famosa de escultura, la tumba del fundador de la propia catedral (fig. 805). Pudieran reproducirse también varios trabajos de las artes menores, como la orfebrería, pero todos responden á los tipos ya estudiados.

En el capítulo siguiente hablaremos del esplendor artístico de la corte de los duques de Borgoña, que determinó una escuela precursora de la época del Renacimiento, de la cual se tratará como es debido en el siguiente volumen.

**Resumen.** — El arte gótico francés introducese, ya formado, en Alemania á la mitad del siglo XIII. En las orillas del Rhin habíanse las tres catedrales, todavía de gótico puro, de Estrasburgo, Friburgo y Colonia. Son notables los palacios municipales y las casas gremiales de esta época en Alemania, con sus fachadas cubiertas de frescos y esculturas, con inscripciones y disticos de carácter popular. En las plazas se levantan bellas fuentes policromadas, con esculturas representando personajes populares ó alegorías de vicios y virtudes. En las orillas del Danubio hay las tres grandes catedrales de Ulma, Ratisbona y Viena, esta última con su hermosa torre, del último periodo del gótico alemán florido. Bohemia posee la notable catedral de Praga, construida por un arquitecto francés, y Polonia, el hermoso edificio de la universidad de Cracovia, ya de estilo muy nacional. En Rusia se conserva del estilo gótico la catedral de Riga, y en Finlandia la de Abo. Góticas son también la catedral de Upsala, en Suecia, y la de Roskilde, en Dinamarca. En Suiza penetró el estilo gótico por el Norte, desde Alemania, con las catedrales de Basilea y Berna, y por el Oeste, con las dos catedrales, de puro estilo francés, de Ginebra y Lausana. En Bélgica, la catedral de mayores dimensiones es la de Amberes, que tiene siete naves; son aún del siglo XIII la catedral de Santa Gúdula, en Bruselas, y el ábside de la de Tournay. Pero en los Países Bajos los monumentos más notables son los edificios civiles destinados á lonjas de contratación para los tejidos de lana, llamadas *Halles*, y los palacios municipales. En Inglaterra, á un primer estilo gótico, puramente francés, sucede un estilo nacional, llamado *perpendicular*, por sus adornos de molduras en ángulo recto. Las catedrales inglesas tienen el ábside cuadrado, generalmente sin jirola, y una torre en el crucero. El estilo gótico fué introducido en Palestina y Chipre por los cruzados y en la isla de Rodas por los caballeros del Hospital.

**Bibliografía.** — H. BERGER. *Handbuch der Kirchlichen Kunsterthümer in Deutschland*, 1905. — LÜCKE: *Ecclesiastice Art in Germany*. — DEHIO y BEZOLD: *Die Denkmäler der deutschen Bildbauerkunst*, 1905. — CLEMEN: *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, 1894. — MYKOVSKY: *Les monuments d'art du Moyen Age et de la Renaissance en Hongrie*, 1897. — NEUWIRTH: *Les comptes hebdomadaires et le chantier de la cathédrale de Praga*, 1890. — SHAYES: *Histoire de l'architecture en Belgique*, 1863. — YSENDYCK: *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas*, 1889. — BOND: *Gothic architecture in England*, 1905. — UHDE: *Baudenkmäler Grossbritanniens*, 1894. — GILCHRIST: *An Itinerary of the English Cathedrals*, 1901. — PRIOR: *A History of Gothic Art in England*, 1900. — SHEARPE: *Seven Periods of English Architecture*, 1870. — STATHAM: *Cathedrals of England and Wales*, 1858. — CLARK: *Cambridge*, 1904. — ENLART: *L'art gothique: et la Renaissance en Chypre*, 1899. — GUERIN: *L'île de Rhodes*, 1890.

Fig. 805. — Tumba del prelado fundador de la catedral de Colonia.







Pero cuando, á la muerte del duque de Berry, los territorios del dominio real fueron teatro de la guerra civil, no quedó otro refugio para el arte, en Francia, que las tierras del duque de Borgoña, cuya capital, Dijon, se convirtió en el centro más importante de este último arte gótico francés. La primera obra que los nuevos duques de Flandes y Borgoña habían comenzado en Dijon era un convento para los frailes cartujos, en el que hicieron construir sus sepulcros. El lugar escogido al efecto era el vecino prado de Champmol, á dos tiros de ballesta de las puertas de la ciudad. Las obras de la cartuja de Champmol fueron comenzadas en 1385 y se continuó trabajando en las esculturas y decoración hasta bien entrado el siglo xv. El duque de Borgoña mandó llamar artistas de Flandes; los maestros de Dijon, á su vez, fueron enviados para que aprendieran á las escuelas de París y visitaron á los artistas que reunía en Mehun el duque de Berry. La cartuja de Champmol es hoy un montón de ruinas, pero se conserva intacta, por fortuna, la puerta, decorada con las estatuas de los duques de Borgoña y sus santos patronos, en actitud de adorar á una Virgen que el pilar central sostiene. Estas esculturas famosísimas fueron obra de un artista flamenco, llamado Claus Sluter;

Fig. 811.— Coro de ángeles. Políptico de los hermanos Van Eyck. (Museo de Berlín.)

poco ó nada se sabe acerca de su procedencia y trabajos anteriores, tan sólo que era originario de Holanda, ú *olandés* como dicen los documentos. Desde que en 1393 entra al servicio del duque de Borgoña, Sluter no se mueve de Dijon, trabajando para las obras de la Cartuja. Después de las esculturas de la fachada, emprende la ejecución del calvario, que debía ocupar el centro del claustro y del que no se ha conservado más que el basamento, conocido hoy con el nombre de *Pozo de Moisés*. Esta piana tiene efectivamente la forma de



NOTES



pozo, porque le falta el grupo del Crucificado, con María, Juan y la Magdalena, que ha desaparecido y descansaba sobre un pedestal exagonal, decorado con esculturas de ángeles y profetas. Los ángeles más pequeños, en actitud de llorar, sostienen la ancha moldura donde se apoyaban los personajes del calvario; debajo están seis doctores de la antigua Ley, los que más claramente vislumbraron el advenimiento del Redentor. El primero y el más popular de todos es Moisés, que ha dado su nombre al *pozo*. (Lámina XXXV.) Va vestido con un ancho manto que le da aire de majestad; lleva luengas barbas como una melena, partida en dos, y los cuernos, como el Moisés de Miguel Ángel. A su lado está David, coronado y en actitud pensativa, tal vez por el recuerdo amargo de su pecado, noble figura triste, dignamente regia; después Jeremías, Zacarías, Daniel é Isafas, cada uno con su expresión peculiar y el gesto típico que traduce su carácter. (Fig. 808 y lámina XXXV.) ¡Maravillosa obra! Lo importante de este *brocal* de Moisés, de la cartuja de Champmol, más que nada, es la fecha en que fué ejecutado. Una obra artística será bella igualmente sea cual fuere su tiempo, y el *pozo* de Claudio Sluter honraría á cualquiera escuela y cualquier tiempo en que hubiese sido ejecutado; pero el asombro aumenta al recordar que el Moisés de este calvario ó *pozo* fué esculpido el año 1400, esto es, más de cien años antes que Miguel Ángel esculpiera el suyo, y cien años antes que los profetas de la Capilla Sixtina...

Después de una obra como el *pozo* de la cartuja de Champmol, tan llena de pensamiento, tan sentida y bella, ya no hemos de extrañarnos de lo que pudiera producirse en Flandes y que allí, en las tierras de los Países Bajos

Fig. 812. — Angeles músicos. Político de los hermanos Van Eyck. (Museo de Berlín.)

unidas al ducado de Borgoña, se hiciera posible un *caso de aparición* como el de los hermanos Van Eyck. Es fácil que el más viejo de los Van Eyck, Huberto, trabajara en Dijon cuando Sluter esculpía su calvario; pero, además, Sluter no estaba solo, había allí una legión de escultores y pintores, según se desprende de los documentos y cuentas de los archivos, aunque muchas de sus obras se hayan perdido. El pozo de Moisés, por ejemplo, estaba pintado y dorado; es seguro que, si se hubieran conservado las pinturas de la Francia medioeval, acaso la aparición de los Van Eyck no resultaría tan misteriosa. Porque realmente es algo raro en apariencia, á la altura en que se hallan los estudios críticos, ir á buscar en Flandes los antecedentes de una escuela de pintura y en-

Fig. 813. — Los Jueces justos y los Santos caballeros.  
Políptico del Cordero. (Museo de Berlín.)

contrarlos en otra escuela, pero de escultura, y en tierras de Borgoña. Sabemos que en Dijon había pintores; las tradiciones de pintura de la Francia gótica debían ser aún muy vivas; además, á la corte de los duques de Borgoña acudían también italianos y españoles; conocemos por lo menos el nombre de un aragonés, escultor, Juan de la Huerta, natural de Daroca; fácil es que el arte de Flandes, que tanto repercutió después en España, en estos primeros años del siglo xv recibiera también algún influjo de la escuela de pintura catalana y valenciana. Este punto es todavía objeto de discusión y estudio, y, por lo tanto, estaría fuera de lugar en un manual como el nuestro, pero precisa reconocer que existen ciertas coincidencias que no se explican sin una importación.

Sea como fuere, los pintores y escultores de la corte del duque de Borgoña, por los años de 1400, constituían el centro artístico más importante de Francia y los Países Bajos, y su acción perduró casi todo el siglo xv; Sluter dejó un sobrino, como heredero de su arte, quien cuidó de ejecutar las sepulturas de los duques, junto con el ya citado español, Juan de la Huerta. Las sepulturas borgoñonas tenían la forma de una caja ó urna marmórea, decorada con pequeñas estatuillas de monjes encapuchados. Este tipo del encapuchado llorando ó leyendo hizo fortuna, y duró y se extendió con éxito por Francia y España (figs. 806, 809 y 810). Pero el renacimiento *gótico* de la corte de Dijon no hubiera sido de con-



mento de haber sido expuesto, causó gran admiración y era enseñado con asombro á las gentes que de todas partes acudían para verlo. Huberto Van Eyck parece que fué enterrado al pie de este mismo altar.

Cuando la Revolución, el políptico fué llevado á París, pero después fué rescatado y devuelto á su lugar, aunque no completo; las puertas pintadas, que también volvieron á Gante, no se colocaron sobre el altar, sino que fueron vendidas por el cabildo, y después de varios traspasos, compradas por el gobierno de Prusia por 400.000 francos; hoy están en el Museo de Berlín. En Gante se han substituído las partes perdidas por antiguas copias que mandó hacer el rey de España, Felipe II, á mediados del

síglo xvi. Resulta, pues, que la obra de Huberto y Juan Van Eyck está hoy repartida entre el Museo de Berlín y la catedral de Gante y un fragmento de ella ha ido á parar á Bruselas.

No es posible reproducir aquí, por sus grandes dimensiones, la restauración completa del conjunto, cuando el políptico está abierto. Así diremos que en lo alto, en el centro, figuran el Padre eterno, en su trono de gloria, con María y San Juan, las tres personas que en el cielo y en la tierra amaron más al Cordero divino. Es imponente y nuevo este grupo, en que aparecen Juan, el discípulo amado, la Virgen Madre y el Eterno, reunidos en la Gloria, como queriendo manifestar que los cielos y la tierra fraternizan en amor. A cada lado se halla un grupo maravilloso de ángeles que cantan y pulsan instrumentos músicos, manifestando su alegría por la obra de la redención (figs. 811-812); después, en los extremos, Adán y Eva, para quie-

**Fig. 815.** — Retrato de la esposa de Juan Van Eyck, hecho por él. (*Museo de Brujas*.)

**Fig. 816.** — El hombre del clavel, por Juan Van Eyck. (*Museo de Berlín*.)

nes la obra se ha consumado, aparecen desnudos. Esta es la zona superior, dividida en siete cuadros; debajo sólo hay cinco, pero formando una escena única: la adoración del Cordero por todo lo más noble de la humanidad. Es aún la visión apocalíptica, pero transfigurada y humanizada por siglos y siglos de cristiana adoración. Algunos temas son los del libro de San Juan: el cordero blanco degollado, sobre un altar, en medio de un prado florido; los ángeles que están alrededor, diciendo: ¡Amén, gloria, honor, poder y fuerza! Y una gran multitud, que nadie podrá contar, de toda nación, de toda tribu, de toda lengua, delante del trono y del Cordero, vestidos de ropas blancas, con palmas en la mano y diciendo en alta voz: ¡La salvación viene del Dios que está sentado en el trono y del Cordero!...

Prosiguiendo, el propio Apocalipsis dice: *Y yo no vi templo de ninguna clase, porque el Señor Todopoderoso y el Cordero son su templo... Después de esto, el ángel me hizo ver la fuente de agua viva que mana al pie del trono de Dios y del Cordero...* La fuente de la vida está figurada como un templete gótico de cuya base mana el agua, pero la visión grandiosa del Apocalipsis, representada con sus animales y sus señales, en la época románica se convierte en una escena de pura adoración. De los cuatro ángulos del recuadro central acuden, para adorar al Cordero, cuatro grupos de Padres de la Iglesia, Doctores, Vírgenes y Mártires. En los dos plafones de la izquierda se prolonga el paisaje florido con dos grupos más de personajes á caballo: uno es el de los santos guerreros y el otro de los jueces justos (fig. 813). En los plafones de la derecha se adelantan los Eremitas y los Peregrinos, viéndose delante la figura descomunal de San Cristóbal con su gran bastón en la mano (fig. 814). Las torres de los templos destacan sobre el horizonte luminoso, simbolizando la Iglesia universal reunida por la fe, tal como lo predijera San Pablo en su primera epístola á los Corintios y lo repitió en la dirigida á los de Efeso: *La Asamblea de los Santos, para la obra del ministerio, para la edificación del cuerpo de Cristo...*

Por esto no puede decirse que la escena de la adoración del Cordero sea exactamente la visión apocalíptica; más bien parece ser la de la Iglesia espe-

Fig. 817. — El mercader Arnolfini y su esposa. Retratos de Juan Van Eyck. Galería Nacional, LONDRES.

Fig. 818. — Descendimiento de la Cruz, por Roger Van der Weyden. ESCOMIAL.

rando la segunda venida de Jesús. Para el arte, sin embargo, tiene poca importancia lo que significa la piadosa representación: lo importante es el milagro de belleza, de luz, de color é inspiración con que está ejecutado el gran retablo. Los tonos son intensos: rojos, azules brillantes, verdes casi metálicos; los fondos, luminosos como la atmósfera transparente del Mediodía. Es de creer que la escena central del Cordero fué pintada por Huberto, ó, por lo menos, esbozada por él en su conjunto; pero los plafones laterales debieron ser obra de Juan, quien había viajado por Portugal y Andalucía y tuvo ocasión de ver las palmeras, los pinos y cipreses que aparecen en el fondo.

Porque mientras Huberto, á solas, meditaba la gran obra del retablo del Místico cordero, Juan viajaba con frecuencia, cumplimentando comisiones confidenciales de su señor y amigo Felipe III, duque de Borgoña. Aunque á veces, al calor del entusiasmo artístico, se templan y depuran las almas contemplativas, no parece haber sido Juan tan místico, tan docto en la ciencia divina como su hermano Huberto; fué, en cambio, un prodigioso retratista y habílsimo escrutador de la naturaleza humana. Acaso por esta circunstancia el duque de Borgoña lo emplea tanto en *voyaiges secrets, en certains lieux, dont il ne veult aultre declaration estre faite...* como dicen los documentos. Uno de estos viajes lo efectuó Juan en Agosto de 1426, otro en 1427, y terminó en Febrero del siguiente año; es fácil que fuese este viaje el de la embajada del duque de Borgoña á Alfonso V de Aragón, que se hallaba entonces en Valencia, para pedirle la mano de la hija del famoso conde de Urgel, Jaime el Desdichado.

Fig. 819. — Adoración de los Reyes. Van der Weyden. *Pinacoteca de Munich*.

De ser así, con esta primera embajada Juan habría visitado ya la España levantina, como consta vino más tarde, en Enero de 1429, con la embajada para concertar el matrimonio del duque con Isabel de Portugal, pues habían fracasado las negociaciones para contraerlo con la hija del conde de Urgel. De esta embajada quedan dos relaciones muy detalladas de todo el viaje, en las que se da cuenta de haber hecho un retrato de la infanta, que se envió en seguida al duque. *Avec ce, les dits ambaxadeurs, par ung nommé maistre Jehan de Eyck, varlet de chambre de mon dit seigneur de Bourgoingne et excellent maistre en art de peinture, firent peindre bien au vif la figure de ma dite dame l'infante Elizabeth...*

Mientras se esperaba la respuesta del duque, los embajadores, y con ellos Juan, fueron en peregrinación á Santiago de Galicia y visitaron las cortes de los reyes de Castilla y de Granada, *et plusieurs autres seigneurs, pays et lieux*.

El relato de la embajada no dice, pues, categóricamente que los embajadores estuvieran en la región levantina, pero es fácil que viniera otra vez Juan; por lo menos, así lo hace sospechar el precoz entusiasmo que se siente por la obra

de los Van Eyck en Cataluña y en Valencia, donde vemos aparecer ciertos temas *eyckianos* en retablos del país, como el del South-Kensington, que no parece haber sido ejecutado más tarde de la primera mitad del siglo xv.

También Alfonso V de Aragón, después de haber conquistado Nápoles, contribuye no poco á despertar la afición por la pintura flamenca; en Italia consta que era admiradísimo un tríptico de Juan Van Eyck que tenía en Nápoles el rey Alfonso, y que compró á peso de oro un cuadro de Juan con la figura de San Jorge.

Sin embargo, la afición por las obras de los Van Eyck y sus discípulos no se reduce á la región levantina; el duque de Uceda tenía una Virgen, obra de Juan, *hecha con extremado primor y sutileza*, y queda aún en España el famoso altar del monasterio del Parral, trasladado hoy al Museo del Prado, que se atribuye á los Van Eyck. Representa la Fuente de la

Fig. 820. — La Virgen y el Niño.  
Escuela de los Van Eyck. (*Museo Real de Bruselas*)

Vida y parece como un anticipo ó comentario del retablo del Cordero. (Lá-

Fig. 821. — Adoración de los pastores. Van der Goes. Tabla de Monforte. (*Museo de Berlín.*)









íntimo de su vida, aunque sólo fuese una leyenda, falta por completo: la imaginación de estos pueblos de los Países Bajos no se ejercitó en trazar ni reunir los datos biográficos de sus pintores.

Con los discípulos y maestros contemporáneos de los Van Eyck, sucede lo mismo. El más famoso de ellos es un pintor de Tournay, que trabajaba en Bruselas durante los últimos años de su vida; llámanle los alemanes Roger Van der Weyden, aunque su verdadero nombre, en francés, era Roger de la Pasture, y así se le conocía en Tournay.

Van der Weyden es más seco, más anguloso y dramático que los Van Eyck; no tiene la inspiración cristiana de Huberto ni la vista escrutadora de Juan, que le hacía reflejar en sus cuadros con verdad asombrosa los rasgos particulares de las personas retratadas. Van der Weyden viajó también; de la visita

Fig. 823.—Muerte de Santa Úrsula, por Memling.  
Plafón de la urna de la santa. Brujas.

que hizo á Italia se ha hecho siempre especial mención. Los italianos demostraron gran admiración por sus obras, y él, á su vez, quiso imitarlos, pero los dos espíritus nunca se fundieron; ni la Italia se desvió de sus esfuerzos para producir la resurrección del espíritu clásico ni los Países Bajos llegaron nunca á comprender el Renacimiento italiano. Por esto, Roger Van der Weyden resulta el mejor ejemplo para comprender lo que el contacto entre el Norte y el Sur de Europa podía producir; todo lo más, una debilitación del propio carácter. Reproducimos su retablo del Escorial, con el descendimiento de la Cruz, tan dentro de la primera manera de este pintor: composición trágica, con pliegues angulosos de los vestidos; *Madonas* con grandes tocas y turbantes, transidas de dolor (fig. 818). En cambio, en la Adoración de los Reyes, de la Pinacoteca de Munich, que también reproducimos (fig. 819), las figuras están dibujadas con singular *donaire*, como si el artista quisiera recordarnos las adoraciones de los Magos que había visto en Florencia, en el palacio de los Médicis. La arquitectura del pesebre es también medio clásica; ya no son aquellos fondos de interiores en *grisaille* de los cuadros de Juan Van Eyck, sino ruinas greco-romanas.

Si el alto espíritu de Huberto quedó sin sucesión, Juan Van Eyck, como Roger Van der Weyden, tuvieron discípulos que dieron lustre á sus escuelas por largos años. La fig. 820 dará una idea de lo qué eran aquellas *Madonas eyckianas* que Europa se disputaba á fines del siglo xv y que hoy vuelve á admirar con grande amor: doncellas neerlandesas sentadas en un trono gótico, con un libro

Fig. 824. — El Descendimiento de la Cruz. Tríptico de Hans Memling.

en la mano, ó teniendo sobre sus rodillas la figura estirada y flaca de un niño Jesús. Del mismo modo subsistió el gusto por las pinturas de género, los interiores pintorescos de Flandes con su mobiliario elegante, los detalles cuidadosos de las aseadas estancias, que dan idea del bienestar que se disfrutaba en los Países Bajos por aquellos días de los duques de Borgoña. La fig. 822 resulta acaso el más característico de estos cuadros (después del retrato de Arnolfini y su esposa, que ya hemos mencionado); la llamada Santa Barba, del Museo del Prado, para unos sería aún obra de Juan Van Eyck, para otros de un enigmático pintor llamado el maestro de Flemalle ó de Merode; dásele el primer nombre por ser el de una abadía donde se guardaba un cuadro suyo, y el segundo porque la familia de Merode, de Bruselas, conserva también un cuadro del mismo estilo.

Este maestro de Flemalle ha sido últimamente identificado con otro pintor llamado Roberto Campin, que, en vez de ser discípulo de Van der Weyden, parece haber sido su contemporáneo y acaso su precursor en el estilo. Muy triste resulta tanta ignorancia acerca de la vida de estos grandes pintores neerlandeses, de los que, como ya se advierte, hasta se desconoce á veces el nombre, y el reflejo de su personalidad sólo puede verse por su estilo, como ocurre en el caso del maestro de Flemalle.

Algo más sabemos de algunos otros, sobre todo después de los pacientísimos trabajos de investigación del crítico neerlandés J. Weale, quien durante muchos años publicó una recopilación de documentos de archivo, referentes á los artistas y pintores flamencos, llamada *Le Befroi*. Weale fué el que aclaró, por ejemplo, muchos detalles de la vida de Memling y dió á conocer por completo

Fig. 825. — Retablo del bautizo de Cristo, con los donantes y sus patropos.  
Obras de Jerardo David. (*Museo de Brujas.*)

á Jerardo David, el último gran maestro de la escuela. Memling es tenido por algunos como alemán y resulta muy cierto que visitó las ciudades de la orilla del Rhin, entre ellas Basilea y Colonia, volviendo acaso de un viaje á Italia, como el de su maestro Van der Weyden. Nada se sabe de los orígenes de Memling, pero su trato con Roger Van der Weyden es evidente; trabajó en Brujas desde 1491 al 1498, ya en todo el apogeo de su genio. Una de sus obras más importantes es el tríptico que pintó por encargo de Tani, agente corresponsal de los Médicis en Brujas, y que habiendo sido robado cuando Tani lo enviaba á Florencia, ha ido á parar á Dantzig. El interés que los italianos sentían por este arte flamenco, que se desarrollaba paralelo de sus gloriosas escuelas del siglo xv, resulta muy singular; apenas se hallará en Flandes un pintor de renombre que no esté relacionado con los agentes de Italia en Brujas ó Gante. Juan Van Eyck pintó para un mercader genovés el tríptico que poseyó Alfonso V; Van der Weyden viajó por Italia; Van der Goes pinta para Tomás Portinari, también agente de los Médicis, el cuadro de la Natividad, que se custodia hoy en el Museo de los Uffizi; por fin, Memling trabaja para Tani... A los italianos interesaba no poco aquel arte neerlandés, pintado con los tonos cálidos de las grasas y aceites, cuando ellos, en el siglo xv, se ejercitaban aún en la pintura al temple y al fresco.

Hugo Van der Goes nació, probablemente, en Goes y murió en 1482. Reproducimos aquí una de sus obras más notables, conocida con el nombre de tabla de Monforte. Formaba el plafón central de un tríptico flamenco que fué á parar á dicha villa por donación, sin duda, del cardenal Rodrigo de Castro y que hoy se halla en el museo del emperador Federico, en Berlín (fig. 821).



la decadencia. Brujas deja de ser puerto de mar y queda reducida á la categoría de ciudad de segundo orden; la escuela artística que allí se había localizado, se extingue pronto, para no reverdecer ya hasta algunas décadas después en otras ciudades de la Flandes y la Holanda.

**Resumen.** — Por el casamiento de un príncipe de la casa de Francia, á quien el rey había hecho duque de Borgoña, con la condesa de Flandes, los Países Bajos entran á formar un estado independiente, reunidos con la Borgoña. A la corte de Dijon acuden artistas franceses y flamencos y empieza allí un renacimiento de grandes consecuencias para el arte. En las obras de la cartuja de Champmol trabajan artistas insignes, procedentes de Holanda, como el gran escultor Claudio Sluter, autor del famoso «pozo de Moisés». Huberto Van Eyck había comenzado á pintar también por encargo del duque de Borgoña el gran conjunto místico del retablo de la Adoración del Cordero, de Gante, que terminó después su hermano Juan Van Eyck. Este último es uno de los más grandes pintores y retratistas que haya tenido jamás la humanidad. Estuvo en España, por lo menos una vez, acompañando á una embajada, y sus obras y su arte fueron muy estimados ya durante su vida por los monarcas y magnates de la península. Paralelamente á Van Eyck trabajaba en Bruselas un pintor d' Tournay, llamado por los alemanes Roger Van der Weiden, aunque su nombre francés era Roger de la Pasture; maestro insigne, digno émulo de Juan Van Eyck, aunque inferior á él en los retratos. De la misma época es también el llamado «maestro de Flemalle», y son ya posteriores Van der Goes, Memling y Jerardo David, el último pintor de Brujas.

**Bibliografía.** — MONGET: *La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des Archives de Bourgogne*, 1898. — BODE: *Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei*, 1883. — HULTIN: *Catalogue de l'Exposition de Bruges*, 1902. — DEHAISNES: *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et l'Hainaut*, 1886. — FIERENS GEVAERT: *Les primitifs flamands*. — J. WEALE: *Hubert and John Van Eyck*, 1908. — CROWE Y CAVALCASELLE: *The early Flemish Painters*, 1872. — EUGÈNE FROMENTIN: *Les maîtres d'autrefois*, 1893. — DE SMET: *L'adoration de l'Agneau par les frères Van Eyck*. — FIERENS: *Études sur l'Art Flamand*, 1905. — KARL WOLL: *Die altniederländische Malerei vom Jan Van Eyck bis Memling*, 1906. — WANTERS: *Roger Van der Weiden*, 1856. — WEALE: *Hans Memling*, 1901. *Le Befroi*, de 1163 á 1876.

Fig. 827 — Urna de Santa Úrsula, por Memling. *Hospital de San Juan*. BRUJAS.



# ÍNDICE DE CAPÍTULOS

## CAPÍTULO PRIMERO

- FORMACIÓN DEL ARTE CRISTIANO.**—REPERTORIO DE SÍMBOLOS É IMÁGENES CATACUMBARIAS.—LAS IMÁGENES DEL BUEN PASTOR.—PRIMERAS ESCULTURAS CRISTIANAS.—LOS SARCÓFAGOS. . . . . 1

## CAPÍTULO II

- EL ARTE CRISTIANO EN ROMA, DESPUÉS DE LA PAZ DE LA IGLESIA.** LAS PRIMERAS BASÍLICAS.—LOS MOSAICOS.—LOS MARFILES.—OBJETOS LITÚRGICOS.—CÁTEDRAS, AMBONES Y CANDELABROS. . . . . 19

## CAPÍTULO III

- EL ARTE CRISTIANO PRIMITIVO EN ORIENTE Y EL EGIPTO.**—LAS BASÍLICAS DE LA SIRIA Y DEL ASIA MENOR.—CONSTRUCCIONES DE LA SIRIA CON BÓVEDAS Y CÚPULAS.—EL ARTE COPTO. ESCULTURAS Y TELAS. 47

## CAPÍTULO IV

- FUNDACIÓN DE CONSTANTINOPLA.**—EDIFICIOS CONSTANTINIANOS EN BIZANCIO Y PALESTINA.—EL ARTE BIZANTINO EN TIEMPOS DE TEODOSIO Y JUSTINIANO.—SANTA SOFÍA DE CONSTANTINOPLA.—IGLESIAS DE RÁVENA. . . . . 69

## CAPÍTULO V

- EL ARTE BIZANTINO DESPUÉS DE LA REPRESIÓN DE LOS EMPERADORES ICONOCLASTAS.**—EL PALACIO IMPERIAL.—PINTURA Y ESCULTURA.—ARTES MENORES: ESMALTES, MINIATURAS, ORFEBRERÍA, TEJIDOS. . 91

## CAPÍTULO VI

- EXPANSIÓN DEL ARTE BIZANTINO.**—MONUMENTOS BIZANTINOS DEL NORTE DE ÁFRICA Y ESPAÑA.—SAN MARCOS DE VENECIA.—LAS IGLESIAS BIZANTINAS DE SICILIA.—LOS MONASTERIOS GRIEGOS.—EL ARTE BIZANTINO EN RUSIA. . . . . 125

## CAPÍTULO VII

- EL ARTE GERMÁNICO Ó BÁRBARO.**—LA RUTA DE LOS BÁRBAROS.—EL ARTE BÁRBARO EN LA SIBERIA OCCIDENTAL Y EN LAS LLANURAS DE RUSIA MERIDIONAL.—LA ORFEBRERÍA BÁRBARA.—CONSTRUCCIONES DE LOS OSTROGODOS EN ITALIA, DE LOS FRANCO EN LAS GALIAS Y DE LOS VISIGODOS EN ESPAÑA. . . . . 147

## CAPÍTULO VIII

- EL ARTE CÉLTICO CRISTIANO EN IRLANDA.**—LAS CRUCES ALTAS.—LA ORFEBRERÍA.—LAS MINIATURAS.—SUPERVIVENCIAS DEL ARTE CÉLTICO EN EL ARTE POPULAR ESCANDINAVO. . . . . 169

## CAPÍTULO IX

- EL ARTE IMPERIAL CAROLINGIO.**—CONSTRUCCIONES DE CARLOMAGNO EN AQUISGRÁN.—LAS ABADÍAS BENEDICTINAS.—LOS MAESTROS COMACINOS EN LOMBARDÍA.—EL ARTE CAROLINGIO DESPUÉS DE CARLOMAGNO.—RELIEVES Y MINIATURAS. . . . . 183

## CAPÍTULO X

- LAS ÚLTIMAS ESCUELAS ARTÍSTICAS DEL ASIA.**—ORÍGENES DEL ARTE ÁRABE.—EL ESTILO ÁRABE EN EGIPTO, EN ÁFRICA, EN ESPAÑA Y EN LA INDIA.—ARTES INDUSTRIALES: MARFILES, CERÁMICAS, TEJIDOS. . 205

ARTE ROMÁNICO LAS ESCULTURAS DE FRANCIA	
ARTE ROMÁNICO VISIGÓTICO LAS CATEDRALES DE LEMANO LA PINTURA	
ARTE ROMÁNICO ARTE ROMÁNICO MÁNICO	
ARTE ROMÁNICO GLATICO — LA PINTURA	
ARQUITECTURA ROMÁNICA DEL ARQUITECTO ARISTÓTELES LAS ESCULTURAS	
ORÍGENES DEL ESTILO GÓTICO. — CARACTERES DE LA ARQUITECTURA GÓTICA. — LAS CATEDRALES FRANCESAS DE LOS SIGLOS XIII Y XIV. — ARQUITECTURA CIVIL. — LA ESCULTURA Y PINTURA GÓTICAS EN FRANCIA. — LAS ARTES MENORES.	375
CAPÍTULO XVII	
LA ARQUITECTURA GÓTICA EN ESPAÑA. — REINOS DE CASTILLA Y ARAGÓN. — LA ESCULTURA Y LA PINTURA. — LAS ARTES MENORES.	415
CAPÍTULO XVIII	
EL ARTE GÓTICO EN ITALIA: VENETO Y LOMBARDÍA; ITALIA CENTRAL. — LOS CASTILLOS GÓTICOS DE FEDERICO II. — EL ESTILO GÓTICO DE LAS CASAS DE ANJOU Y ARAGÓN, EN EL NAPOLITANO Y LA SICILIA.	469
CAPÍTULO XIX	
EL ARTE GÓTICO EN ALEMANIA Y LAS DEMÁS NACIONES DE LA EUROPA CENTRAL. — EL ARTE GÓTICO EN BÉLGICA Y HOLANDA. — EL ARTE GÓTICO EN INGLATERRA — EL ARTE GÓTICO EN ORIENTE.	497
CAPÍTULO XX	
LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN LA CORTE DE LOS DUQUES DE BORGONA. — EL ARTE FLAMENCO EN EL SIGLO XV. — LOS HERMANOS VAN EYCK. VAN DER WEYDEN. VAN DER GOES, MEMLING Y JERARDO DAVID.	529



Sarcófago cristiano (Museo de Letrán). Roma. . . . .	16
El rapto de Proserpina. Sarcófago de la iglesia de San Félix. Gerona. . . . .	17
Catacumbas de San Jenaro. Nápoles. . . . .	17
Cubículo con sepulturas de mártires. Catacumbas de Pretextato. Roma. . . . .	18
San Lorenzo extramuros. Roma. . . . .	19
Cubículo de las catacumbas de Santa Inés. — Planta y sección. Roma. . . . .	20
La basílica de Santa Petronila, en las catacumbas de Domitila. . . . .	21
Capilla sobre las catacumbas de San Calixto. Roma.. . . .	22
<i>Cella memoria</i> de la ciudad greco-romana de Ampurias. . . . .	22
Reconstrucción del conjunto del palacio é iglesia de Letrán. . . . .	23
Situación relativa de las dos basílicas de San Pablo extramuros. Roma. . . . .	24
San Pablo extramuros. Roma. Vistas de la antigua basílica. . . . .	24
San Pablo extramuros. Estado actual, después de la restauración. . . . .	25
Campanario de San Pablo extramuros. Roma. . . . .	26
Planta de la primitiva basílica vaticana. Roma. . . . .	27
La iglesia de San Pedro y el palacio Vaticano antes de construirse la actual. . . . .	28
Iglesia de Santa María la Mayor. — Id. de Santa Inés extramuros. Roma.. . . .	29
San Clemente. La iglesia alta. Planta. Roma. . . . .	30
Santa María en Cosmedín. Roma. . . . .	31
Planta del baptisterio de Letrán. Roma. . . . .	32
Mausoleo de Santa Constanza. Roma. . . . .	33
Mosaicos de la bóveda de Santa Constanza. Tumba de Junio Basso. Roma. . . . .	34
Mosaico del ábside de Santa Pudenciana. Roma. . . . .	35
Mosaico del ábside de Santa María la Mayor. Roma.. . . .	36
Aparición de los ángeles. Adoración de los Magos. Paso del Jordán. Roma. . . . .	37
El Cristo. La Crucifixión. Santa María la Antigua. Foro romano. . . . .	38
Superposición de tres capas de frescos en Santa María la Antigua. Foro. . . . .	39
Frescos de las catacumbas de Comodila. Roma. . . . .	40
Cajita relicario de marfil. Brescia. . . . .	41
Marfil Barberini (Museo del Louvre). París. . . . .	41
Placa de marfil de un díptico nupcial (Museo del South-Kensington). . . . .	42
Cancel del coro. Iglesia de San Clemente. Roma. . . . .	43
Candelabro. San Pablo extramuros. Roma. . . . .	44
Cruz esmaltada del papa Simaco, con su estuche. Roma. . . . .	45
Pavimento de mosaico de una basílica cristiana. Roma. . . . .	46
Construcción octogonal en el monasterio de San Simeón. Kalaat-Simaan. . . . .	47
San Lucas y la Virgen. Cristo ante Pilatos. Calabria. . . . .	48
Miniatura del códice siriaco núm. 356. Biblioteca Nacional. París. . . . .	49
Catacumbas de Palmira. . . . .	50
Icona procedente del convento del Sinaí (Academia de Kiew). . . . .	51
Tabla bizantina. Icona bizantina. Vaticano. . . . .	52
Basílica de Turnamín. El Rabah. Siria central. . . . .	53
Ninfeo de Nimes. Provenza. . . . .	54
Trompa de ángulo para pasar de la planta cuadrada á la circular. . . . .	55
Cubierta de una planta cuadrada con una bóveda esférica y pechinas. . . . .	55
Una de las naves del Kalaat-Simaan ó convento de San Simeón. Siria. . . . .	56
La puerta áurea. Palacio de Diocleciano. Spalato. . . . .	57
Cornisa de El Barah. Moldura de Dana. Siria central. . . . .	58
Convento de Mar Saba. Palestina. Id. de San Elías. Monte Carmelo.. . . .	59
El convento de Santa Catalina, en la ladera del Sinaí. . . . .	60
Castillo de M'schatta. Siria. . . . .	61
Planta de la iglesia del monasterio copto de Auba Bishoi. Alto Egipto. . . . .	62
Friso copto (M. de Nueva York). — Esculturas coptas. <i>Egypt Expl. fund.</i> . . . .	63
Arte copto. — Orfeo. Relieve copto (Museo del Cairo). . . . .	64
Relieves coptos (Museo de Nueva York). . . . .	65
Pinturas del convento copto de San Jeremías de Sakkarah. . . . .	66
Telas coptas. Colección Pascó. Barcelona.. . . .	67
Vista de Jerusalén en el siglo iv. Mosaico de Madava. . . . .	68
Cisterna de Constantinopla. . . . .	69
Planta del Santo Sepulcro después de las cruzadas. Jerusalén.. . . .	70
Vista exterior de la iglesia actual del Santo Sepulcro. Jerusalén. . . . .	71
Planta de la iglesia de la Natividad en Belén. . . . .	72

	Págs.
Interior de la basílica constantiniana de Belén..	73
El emperador y el arquitecto. Miniatura del Vaticano.	74
Planta de Santa Sofía. Constantinopla.	75
Vista de las cúpulas de Santa Eirene y Santa Sofía. Constantinopla.	76
Esquema estático de la planta de Santa Sofía. Constantinopla..	76
Interior de Santa Sofía. Constantinopla.	77
Capitel y mosaicos del pórtico de Santa Sofía. Constantinopla.	78
Una de las puertas de bronce de Santa Sofía. Constantinopla..	79
Planta de la iglesia de Santa Eirene. Constantinopla.	80
Planta de la cúpula de Santos Sergio y Baco. Constantinopla.	80
Interior y planta del mausoleo de Gala Placidia. Rávena..	81
Exterior del mausoleo de Gala Placidia. Rávena.	82
Baptisterio de los ortodoxos. Rávena.	83
Nave central y nave lateral de San Apolinar el Nuevo. Rávena.	84
Mosaico de las Vírgenes. San Apolinar el Nuevo. Rávena.	85
Planta de San Apolinar <i>in Classe</i> . Mosaico del ábside. Rávena.	86
Basílica de San Apolinar. — Planta de la iglesia de San Vital. Rávena.	87
Interior de la iglesia de San Vital. Rávena.	88
Justiniano y su corte. Teodora y su séquito. Mosaicos de San Vital. Rávena.	89
La Anunciación. Sello bizantino de barro. Tesoro de Monza.	90
Relieve en marfil representando una procesión. Catedral de Tréveris.	91
Kahrie-Djami. Constantinopla.	92
La Catedral ó pequeña metropolitana. Atenas..	93
Iglesia de San Teodoro. Atenas.	94
Planta de conjunto del palacio imperial. Constantinopla.	95
Tribuna exterior del palacio de la Calcé. Biblioteca Nacional de Madrid.	96
Pilar de San Juan de Acre. San Marcos de Venecia.	97
Antepecho bizantino. San Marcos de Venecia.	98
Revestimiento de mármoles y nácares. Catedral de Parenzo.	98
Ruinas de palacio. Constantinopla.	99
Kasar-ibn-Wardan. Siria.	100
Mosaicos del baptisterio de Florencia. — Mosaicos de Palermo.	101
Mosaicos de Kahrie Djami. Constantinopla.	102
Evangelista. Miniatura de un evangelario bizantino. Siena.	103
El Señor entre los Apóstoles. Martirio de un santo. Biblioteca Vaticana.	104
Un santo estilista. Miniatura de las Homilías del monje Jaime. Vaticano.	105
Icona portátil de mosaico. Vich.	106
Tapa de oro con esmaltes del Evangelario de Siena.	107
Los Filadelfos. Esculturas bizantinas. San Marcos de Venecia..	108
Arcángel. Hoja de tríptico (Museo Británico).	108
Coronación de Otón II (M. de Cluny).—Id. de Román y Eudoxia. París.	109
Díptico del cónsul Probus (M. de Brescia).—Hoja del díptico de Magnus.	110
Relieve en mármol. Venecia. — Marfil. Colección Dutuit. París.	111
Tríptico Harbaville (Museo del Louvre).	112
Hoja central de tríptico. Biblioteca Casanatense. Roma.	113
Hoja central de un tríptico procedente de Vich. Colección Leroy. París.	114
Cofrecito bizantino. Capilla palatina. Palermo.	114
La Anastasis. Relieve de esteatita y pintura en pergamino.	115
Clipeo de Teodosio. Academia de la Historia. Madrid.	116
Icona en relieve. Tesoro de San Marcos. Venecia.	116
Cruz bizantina. Bagá. Cruz relicario. San Cucufate del Vallés..	117
Tapas de un evangelario. Catedral de Gerona..	117
Tejido bizantino con elefantes. Colección Pascó. Barcelona.	118
Tejido bizantino. Colección Pascó. — Tela bizantina (Museo de Vich).	119
Un emperador entre dos personificaciones. Catedral de Bamberg.	120
Restauración de la tela del tesoro de Bamberg.	121
Tejido bizantino. — La Natividad. — La Anunciación. Vaticano.	122
Dalmática llamada de Carlomagno. Sacristía de San Pedro. Vaticano.	123
Tejido bizantino de seda. Vaticano.	124
Fortaleza bizantina. Timgad.	125
Puerta de Salomón en Tebessa. Argelia.	126
Catedral de Parenzo. Istria.	127

Planta de San Marcos. Venecia..	128
Angulo de la fachada de San Marcos, con fragmentos bizantinos. Venecia.	129
Interior de la basílica de San Marcos. Venecia..	130
Dos rincones interesantes de San Marcos de Venecia.	131
Pórtico de San Marcos de Venecia.	132
Capilla del Almirante. Palermo..	133
Torre de la iglesia del Almirante. — Iglesia de San Cataldo. Palermo.	134
Fachada y ábside de la catedral de Cefalú. Sicilia.	135
Catedral de Palermo.	136
Ábside de la catedral de Monreale.	137
Interior de la iglesia de Monreale. Palermo.	138
El claustro de Monreale. Fuente del claustro. Palermo.	139
Sarcófago del rey Guillermo II. Monreale..	140
Puente del Almirante. Interior del palacio de la Cisa. Palermo.	141
Interior del palacio antiguo, en el Kremlin. Moscou.	142
Vista exterior de la nueva iglesia de la marina rusa. Cronstadt.	143
Vista interior de la nueva iglesia de la marina rusa. Cronstadt.	144
Iglesia expiatoria de la Resurrección. San Petersburgo.	145
Placas de oro de Siberia (Museo del Ermitage). San Petersburgo.	147
Tesoro de Nazy-Sent-Miklos (Museo Imperial de Viena)..	149
Cesto con dos leopardos. Tesoro de Petrosa (Museo de Bucarest).	150
Espada de Chilperico. Biblioteca Nacional. París.	150
Bandeja de oro. Tesoro de Gourdon. Biblioteca Nacional. París.	151
Coraza de Teodorico. Brazaletе bárbaro (Museo de Rávena).	152
La gallina de oro. Cruz con incrustaciones de nieles. Tesoro de Monza.	153
Corona de Teodolinda. — Corona de hierro de los longobardos. Monza.	154
Tumba de Teodorico. Reconstrucción del friso de la tumba. Rávena.	155
Fachada del palacio de Teodorico (antes de la restauración). Rávena.	156
El palacio de Teodorico. Mosaico de San Apolinar. Estado actual. Rávena.	157
Iglesia merovingia de San Juan de Poitiers.	158
Relieves merovingios. Vence. Alpes Marítimos.	159
Exterior de la iglesia visigótica de San Juan de Baños. La puerta.	160
Planta de San Juan de Baños y proyecto de reconstrucción. Interior.	161
Interior del baptisterio visigótico de San Pedro de Tarrasa.	162
Pilastra visigótica de la Cisterna. Mérida.	163
Pilastra visigótica. Vernet. — Capitel visigótico. San Pablo. Barcelona.	164
Cruz patada de la Seo de Barcelona..	165
Relieve de Tebessa. Túnez.	166
Retrato longobardo (Museo del Capitolio). Cajita bárbara. Terracina.	167
Miniatura de la Biblia visigoda de la Cava.	168
Fíbulas irlandesas (Museo de Dublín).	169
Cruces y torre de Clonmacnoise. Vista general. Irlanda.	170
Cruz y torre de Conwiclrow. Irlanda.	171
Cruz céltica de Drumcliff.	172
Fíbulas célticas. Fíbulas de Ardagh (Museo de Dublín).	173
Fíbula de Tara (Museo de Dublín).	174
Fíbulas de Cavan y Killamery. Cáliz de Ardagh (Museo de Dublín).	175
Relicario de la campana de San Patricio (cara anterior).	176
Relicario de la campana de San Patricio (cara posterior).	177
Cruz de Cong (Museo de Dublín).	178
Báculo de Clonmacnoise. Evangeliario (Museo de Dublín).	179
Placas de bronce de un evangeliario. — Inicial del libro de Durrow.	180
Broches y bronce escandinavos (Museo Británico).	181
Broche escandinavo (Museo Británico).	182
Interior de la capilla palatina de Aquisgrán con los modernos mosaicos.	183
Sección y planta de la capilla palatina de Aquisgrán.	184
Interior de la capilla del palacio de Carlomagno. Aquisgrán.	185
Iglesia del Cristo de la Luz. Toledo.	186
Comparación de la iglesia del Cristo de la Luz y Germiny-les-Pres.	187
Estucos de Santa María in Valle. Cividale del Friul..	188
Relieve de las Vírgenes. Friso de la Viña. Santa María. Cividale del Friul.	189
Plano de un monasterio. Biblioteca de San Gall.	190

	Págs.
Iglesia de San Ambrosio de Milán. . . . .	191
Ciborio de San Ambrosio de Milán. . . . .	192
Frontal del altar. Decoración lateral del altar. San Ambrosio de Milán. . . . .	193
Santa Fe. Tesoro de Conques. . . . .	194
El alma del Justo protegida por Dios. Biblioteca Nacional. París. . . . .	195
Relieves para tapas de libros. Biblioteca de San Gall. . . . .	196
Dos evangelistas. Miniaturas del evangeliario de Lorsch. Vaticano. . . . .	197
Un evangelista. Miniatura del códice latino 257. Biblioteca Nacional. París. . . . .	197
Los monjes de Marmoutier presentan una Biblia á Carlos el Calvo. París. . . . .	198
Frontispicio de la Biblia de Carlos el Calvo. San Pablo fuori mura. Roma. . . . .	199
Miniatura de la Biblia de Carlos el Calvo. San Pablo fuori mura. Roma. . . . .	200
Miniaturas del evangeliario de Lotario. Biblioteca Nacional. París. . . . .	201
Miniaturas del sacramentario de Metz. Biblioteca Nacional. París. . . . .	202
Miniatura del sacramentario de Metz. Biblioteca Nacional. París. . . . .	203
Marfil carolingio. Moisés revistiendo á su hermano Aarón. . . . .	204
Pintura de una bóveda de Ksar-Amra. Siria. . . . .	205
Planta de la mezquita de Koser-il-Hallabat. . . . .	206
Ruinas de la mezquita de Koser il Hallabat. Siria. . . . .	206
Baño árabe de Hamman-is-Sarahk. Siria. . . . .	207
Exterior é interior de la mezquita de Omar. Jerusalén. . . . .	208
Mezquita del sultán Barkouk. Cairo. . . . .	209
Planta de la mezquita de Hassán. Cairo. . . . .	210
Exterior é interior de la mezquita de Hassán. Cairo. . . . .	211
Tumbas de los Califas. La Mezquita. Cairo. . . . .	212
Mausoleo de los Mamelucos. Tumba del emir Solimán. Cairo. . . . .	213
Vista general é interior de la mezquita de Kairouán. Túnez. . . . .	214
Ventana árabe. Tarragona. Puerta de la Aljafería; una sala. Zaragoza. . . . .	215
Restos de baños árabes. Palma de Mallorca. . . . .	216
Ruinas de un baño musulmán. Restos de otro. Córdoba. . . . .	216
Interior de la mezquita de Córdoba. . . . .	217
Maksura. Puerta del mirab. Mezquita de Córdoba. . . . .	218
Techo del mirab de la mezquita de Córdoba. . . . .	219
La Giralda antes de la última reforma. Estado actual. Sevilla. . . . .	220
Planta del Alcázar de Sevilla. . . . .	220
Alcázar de Sevilla. Salón de Embajadores. . . . .	221
Patio de los Leones, en la Alhambra. Granada. . . . .	222
Sala de Justicia, en la Alhambra. Granada. . . . .	223
Detalle de la puerta de entrada de la mezquita de la Madraza. Alhambra. . . . .	224
Vista exterior de la Alhambra. Granada. . . . .	225
Planta de la Alhambra. Granada. . . . .	226
Interior de la mezquita de la Alhambra. . . . .	227
Detalle de un ajimez de la mezquita de la Madraza, en la Alhambra. . . . .	228
Sala de las Camas, ó del reposo del baño, en la Alhambra. . . . .	229
Detalle del mirador de Lindaraja. Id. del patio de los Arrayanes. . . . .	230
Patio principal del palacio del Sultán. Fez. . . . .	230
Patio de una casa particular. Rabat. . . . .	231
Torreón de la Princesa y restos de la muralla. Mansurah. Argelia. . . . .	232
Puerta del Sol. Toledo. . . . .	232
Puerta de la antigua cárcel. Rabat. Interior de la puerta de Ceuta. . . . .	233
Antigua puerta de Mequinez. Puerta de Bab-Zira. Túnez. . . . .	234
Una puerta de las murallas de Fez. . . . .	235
La mezquita del Shah Sindeh y la tumba de Tamerlán. Samarkanda. . . . .	235
Mausoleo del Shah Djean, llamado el Tadj-Mahal. Agra. India. . . . .	236
Tumba de Itimad-ed-Dula. Agra. India. . . . .	237
Palacio del sultán Akbar, en Faipur-Sikoi. Agra. . . . .	238
Interior de la torre de los Jazmines. Agra. . . . .	238
Murallas y puertas de Benarés. India. . . . .	239
Tumba del sultán Akbar, en Sikandarah, cerca de Agra. . . . .	239
Miniaturas persas. Biblioteca Nacional. París. . . . .	240
Vaso sasánida. Biblioteca Nacional. París. . . . .	242
Copa de oro y esmaltes de Cosroes I. Biblioteca Nacional. París. . . . .	243
Arquilla árabe. Catedral de Pamplona. . . . .	243

Arquilla árabe de Palencia. Madrid.—Cajita árabe de Almuqueira. París.	244
Cajita árabe de marfil pintado. Palermo. Pote de cerámica hispano-árabe.	245
Plato de cerámica hispano-árabe. Colección Stroganoff.	245
Platos de cerámica muzárabe, procedentes de Valencia.	246
Azulejos valencianos de tradición árabe. Cartuja de Montealegre.	247
Alicatados y azulejos muzárabes.	247
Bandera de las Navas de Tolosa. Monasterio de las Huelgas. Burgos.	248
Tejido árabe granadino. Tejido árabe. Colección Pascó. Barcelona.	249
Grifo de bronce procedente de Mallorca. Cementerio de Pisa.	250
Portada de la iglesia de San Tróximo. Arlés.	251
Estructura de una iglesia románica. Catedral de Clermont-Ferrand.	252
Claustro de San Tróximo. Arlés.	253
Planta de San Saturnino. Tolosa.	254
Exterior de la iglesia de San Saturnino. Tolosa.	255
Catedral del Puy.	256
Catedral de Angulema.	257
Santa María la Grande. Detalle de la fachada. Poitiers.	258
Iglesia de Saint Front de Perigueux.	259
Interior de la iglesia de San Front de Perigueux.	260
Vista general de la ciudad y el castillo. Foix.	261
Vista exterior de las murallas y torre de la Justicia. Carcasona: la Cité.	261
Casa comunal románica de San Antonino. Alpes marítimos.	262
Pilar central del pórtico de la iglesia de Souillac.	264
Pórtico de San Lázaro. Autún.	265
La Virgen de la Anunciación (Museo de Tolosa).	266
Capiteles del claustro de San Esteban (Museo de Tolosa).	267
La Virgen del Claustro. Catedral de Reims.	268
Esculturas del pórtico real. Catedral de Chartres.	269
La Anunciación. Grupo llamado de los Gemelos. Catedral de Chartres.	271
Relieves decorativos del portal de la iglesia de San Lázaro de Avallón.	272
Polícroma de la iglesia de Santa Radegunda. Poitiers.	273
Vaso de pórfido de San Dionisio. Louvre.	274
Esmalte <i>champlevé</i> , de Limoges. Museo de Cluny.	275
Caja relicario de la iglesia de Ambazac.	276
Cajita esmaltada. Catedral de Sens.	277
Relieve del mono y el titiritero. Catedral de Bayeux.	278
Arcos del claustro del monasterio de San Juan de la Peña.	279
Interior de Santa María de Naranco. Pórtico lateral. Oviedo.	280
Planta de Santa María de Naranco. San Miguel de Linio. Oviedo.	281
Santa Cristina de Lena.	282
Abside é interior de la iglesia de Escalada. Pretel esculpido. León.	283
Interior de Santa María la Blanca. Toledo.	284
Planta de la catedral de Santiago de Compostela.	284
Puerta de las Platerías. Catedral de Santiago.	285
Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago.	286
Cúpula de la catedral de Zamora.	288
Claustro del monasterio de Silos. Burgos. Planta de San Millán. Segovia.	289
Basílica de Estíbaliz. Puerta del Mediodía.	290
Capitel románico del claustro antiguo. San Juan de la Peña.	291
Fachada de la catedral de la Seo de Urgel.	291
Catedral de la Seo de Urgel. Sección longitudinal. Abside.	292
Vista actual del monasterio de Cuxá. Rosellón.	293
Vista panorámica del monasterio restaurado de San Martín del Canigó.	294
Interior de la iglesia restaurada de San Martín del Canigó. Planta.	295
Planta de la catedral de Elna.	295
San Pablo. Tarragona. San Jaime de Frontinyá.	296
Fachada de la iglesia de Cornellá del Conflent. Id. de Cubells. Lérida.	297
Campanario de la Seo de Urgel. Campanario de Breda.	298
Monasterio de Ripoll. Capiteles del claustro.	299
San Benito de Bages. Detalle del claustro.	299
Claustro de San Pedro de Galligans. Gerona.	299
Claustro de Elna. Rosellón. Id. de San Pablo del Campo. Barcelona.	300



	Págs.
Abside de la iglesia de San Martín Sarroca. Casa de Tárrega. Cataluña. . . . .	301
Sepulcro de D. Guillermo y D. Ramón de Moncada. Santas Creus. . . . .	302
Sepulcros de la antigua nobleza de Aragón. San Juan de la Peña. . . . .	302
La Virgen del Claustro. Solsona. La Virgen de la Vega. Salamanca. . . . .	303
Capitel de la catedral de Tarragona. Silla de la id. de Roda. Aragón. . . . .	304
Policromía del panteón de los Reyes. Colegiata de San Isidoro. León. . . . .	305
Detalle de la policromía de la iglesia de Santa Eulalia de Estahón. Lérida. . . . .	305
Frontal catalán pintado. Museo de Vich. . . . .	306
Tapiz de la Creación. Catedral de Gerona. . . . .	307
Miniaturas de la Creación. Biblia de San Pedro de Roda. París. . . . .	307
Miniaturas del libro de Job. Biblia de Farfa. Vaticano. . . . .	308
Miniaturas del Apocalipsis de San Severo. Biblioteca Nacional. París. . . . .	309
Cruz de los Angeles. Cruz de la Victoria. Oviedo. . . . .	310
Patena con filigrana de oro y pedrería. Columba eucarística. Silos. . . . .	311
Cruz de la catedral de Gerona. Cruz de la catedral de Vich. . . . .	312
Crucifijo románico (Museo de Vich). . . . .	313
Crucifijo del rey Fernando y la reina Sancha. Madrid. . . . .	313
Plato esmaltado. Cajita de marfil (Museo de Vich). . . . .	314
Tela bordada procedente de San Martín del Canigó. . . . .	315
Inicial de la Biblia de Farfa. Biblioteca Vaticana. . . . .	316
La catedral de Ferrara. . . . .	317
Detalles de las jambas de la puerta principal. Catedral de Ferrara. . . . .	318
Puerta principal. Columnas de la puerta. Catedral de Ferrara. . . . .	319
Interior del baptisterio de Parma. Catedral de Ancona. . . . .	320
Puerta de la catedral de Génova. . . . .	321
Conjunto de las grandes edificaciones de Pisa. Planta de la catedral. . . . .	322
Lápida de dedicación de la catedral de Pisa. Remate de la fachada. . . . .	323
Detalle de la fachada. Catedral de Pisa. . . . .	324
Baptisterio de Pisa. . . . .	325
Sección del baptisterio; interior. Planta del piso bajo y galería superior. . . . .	326
Campanile de Pisa. . . . .	327
Cementerio de Pisa. . . . .	328
Abside de una iglesia pisana de Cerdeña. . . . .	329
San Pedro de Immagini en Bulzi. Iglesia pisana de Cerdeña. . . . .	330
Santa María de Jericó en Castelsardo. Iglesia pisana de Cerdeña. . . . .	330
Baptisterio de Florencia. Interior de la iglesia de Sta. María. Toscanella. . . . .	331
Abside de la iglesia de los santos Juan y Pablo. Casa de Rienzo. Roma. . . . .	332
Abside de la catedral. Candelabro con mosaicos. Anagni. . . . .	333
Angulo del claustro de San Juan de Letrán. Roma. . . . .	334
Las torres inclinadas. Bolonia. Palacio Rúfolo. Ravello. . . . .	335
Cripta de la Catedral. Otranto. . . . .	336
Puerta de la iglesia de San Nicolás de Bari. Id. de la de Altamura. . . . .	337
Silla episcopal. Canosa. Púlpito de la catedral. Salerno. . . . .	338
Púlpito y candelabro pascual. Cava de Tirreno. . . . .	339
Marfil románico (Museo de Brescia). . . . .	339
Marfiles románicos (Museo de Bolonia). . . . .	340
Frontal de plata. Città di Castello. Puertas de bronce. Palermo. . . . .	341
Puertas de la catedral de Pisa. Pintura mural de la iglesia del Volturno. . . . .	342
Pintura mural de Nepi. Lacio. Mosaico de los meses. Aosta. . . . .	343
Puertas de la catedral de Benevento. . . . .	344
Claustro del monasterio de Santa María. Wurtzburgo. . . . .	345
Interior de San Miguel de Hildesheim. . . . .	346
Exterior de la catedral de Maguncia. . . . .	347
Catedral de Worms. . . . .	348
Exterior de la abadía de Laach. . . . .	349
Catedral de Aquilea. . . . .	350
Capilla de la Torre de Londres. . . . .	351
Capilla de Galilea. Catedral de Durham. . . . .	352
Pórtico y escalera. Catedral de Canterbury. . . . .	353
Catedral de Lund. Suecia. . . . .	354
Puerta de la iglesia de Aal. (Museo de Cristianfa). . . . .	355
Portal románico. Catedral de Estrasburgo. . . . .	356

Arca de los Reyes	
Frontal de oro de	
Miniatura románica	
Carta de Ylley. C	
Abadía cisterciense	
Anta de la iglesia	
Restauración de li	
Entanas de la sal	
terior de la igle	
lesia de la abadí	
anta de la iglesi	
terior de la igle	
anta del monast	
terior de la igle	
ila capitular de l	
ectorio de Pot	
austrós y fuente	
lesia cisterciense	
badía de Mont-S	
estructura de una	
badía de Mont-S	
badía de Mont-S	
ontrafuertes. Ca	
emate de pinácu	
onstruós decora	
argolas. San Ge	
atedral de Amie	
atedral de Amie	
atedral de Reim	
atedral de Ruan	
atedral de París.	
atedral de París.	
La Santa Capilla c	
La Santa Capilla c	
Croquis del álbum	
Palacio de los Papas. AVINON.	390
Palacio de Jacques Cœur. Bourges.	391
Hotel de los abades de Cluny. París.	392
Hotel de Sens. París.	393
Sala de los pasos perdidos. Palacio ducal. Poitiers.	394
Hospital de Beaune. Patio del claustro.	394
Hospital de Bone. Sala dormitorio. — Castillo del rey Renato. Tarascón.	395
Murallas de Aguas-Muertas. Murallas de Aviñón.	396
Puerta de Burdeos.	397
El <i>Beau-Christ</i> . Catedral de Amiens.	398
Virgen del Pórtico (lados Norte y Sur). Catedral de Chartres.	399
La Virgen de la puerta dorada. Catedral de Amiens.	399
Virgen sentada. Iglesia de Taverny.	400
Adoración de los Magos. Relieve del coro de Nuestra Señora de París.	400
Coronación de la Virgen. Marfil policromado. Louvre.	401
Coronación de la Virgen. Marfil del Museo de Lyon.	401
Melquisedec, Abraham y su criado. Catedral de Reims.	402
La Anunciación y la Visitación. Catedral de Reims.	403
San Esteban. Catedral de Sens. San Fermín. Catedral de Chartres.	404
San Luis (?) y Carlos V, reyes de Francia (Museo del Louvre).	405
Abraham y Melquisedec. La visión de David. Salterio de San Luis.	406
Adán y Eva. El arca de Noé. Sacrificio de Abraham.	406
Frontispicio y mesa de Diciembre. Biblioteca Nacional. París.	407
La Visitación. Betsabé en el baño. Biblioteca Nacional. París.	408
Miniaturas del libro de horas n.º 1.158. Biblioteca Nacional. París.	409
Miniatura en <i>grisaille</i> de los Milagros de la Virgen. Biblioteca Nacional.	409
Vidriera de la catedral de Poitiers.	410

	Págs.
Vidrieras de San Julián de Sault.. . . . .	411
Báculos. Vannes. Reims. . . . .	412
Cabeza-relicario de San Martín de Soubreilles. Museo del Louvre. . . . .	413
Brazo-relicario. Camblain. . . . .	413
Arca-baúl francés (Museo de Cluny). . . . .	414
Claustro de la catedral de Ciudad-Rodrigo.. . . . .	415
Vista exterior de la catedral de Burgos. Planta. . . . .	416
Abside de la catedral de León. Planta. . . . .	417
Interior de la catedral de Toledo. Planta. . . . .	418
Catedral de Ciudad Rodrigo. Interior de la nave central y naves laterales. . . . .	419
Nave central de la catedral de Sevilla. . . . .	420
Un ángulo del claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo.. . . . .	421
Claustro de la catedral de Santiago de Compostela. . . . .	422
Claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo. . . . .	423
Catedral de Lérida. Capiteles de la nave. . . . .	424
Fachada de la iglesia del monasterio de San Cugat del Vallés. . . . .	425
Rosa de la fachada y ciborio de la iglesia de San Cugat. . . . .	426
Interior de la catedral de Tarragona. Id. de la de Barcelona. . . . .	427
Interior de la catedral de Gerona. . . . .	428
Plantas de las catedrales de Barcelona y Gerona. . . . .	428
Abside de la catedral de Gerona. Abside de la de Mallorca. . . . .	429
Campanario de San Félix de Gerona. Id. de Santa Coloma de Queralt. . . . .	430
Claustro de la catedral de Barcelona. . . . .	431
Entrada del palacio del consejo municipal de Barcelona. . . . .	432
Puerta del hospital de la Latina. Madrid. . . . .	432
Escalera del palacio de la Generalidad de Cataluña. Barcelona. . . . .	433
Interior de la Lonja. Valencia. . . . .	433
Lonja de Palma de Mallorca. Lonja y casa ayuntamiento de Alcañiz. . . . .	434
Ventana del siglo xvi. Barcelona. Cruz de término. Tarragona. . . . .	435
Puerta de Cuarte. Puerta de Serranos. Valencia. Puerta real. Poblet. . . . .	436
Castillo de Bellver. Interior. Palma de Mallorca. . . . .	437
El Castellet. Perpiñán. . . . .	438
Castillo-alcázar de Benisanó. Fachada principal. Valencia.. . . . .	439
Sepulcro del rey Pedro II <i>el Grande</i> . Santas Creus. . . . .	440
Sepulcro de Don Jaime II. Santas Creus. . . . .	441
Sepulcro de Hugo de Cervelló. Vilafranca del Panadés. . . . .	442
Sepultura de D. Juan de Padilla. Burgos. . . . .	443
Fragmentos de un altar de Vich (Museo Episcopal). . . . .	444
Medallón de San Jorge. Palacio de la Generalidad. Barcelona. . . . .	444
Dintel de la puerta del palacio del rey Martín. Poblet. . . . .	444
Trasaltar. Catedral de Palma de Mallorca. . . . .	445
Adoración de los Reyes. Claustro de la catedral de Pamplona. . . . .	446
Arca de las reliquias de Santa Eulalia. Catedral de Barcelona. . . . .	446
San Jorge. Estatua de la Generalidad (Museo de Barcelona). . . . .	447
La Virgen de las Batallas. Catedral de Sevilla. . . . .	447
San Miguel. Estatua policromada de tierra cocida. . . . .	448
Miniatura de las Cántigas de Alfonso el Sabio. . . . .	449
Miniatura del libro de los Privilegios. Palma de Mallorca. . . . .	450
Misal mayor de San Cugat del Vallés. Archivo real de Barcelona. . . . .	450
Frescos de Ferrer Bassa en Pedralbes. Barcelona. . . . .	451
Plafón central del retablo de Perpiñán (Museo de Nueva York). . . . .	451
Pintura catalana del siglo xv (Museo de Vich). . . . .	452
La Anunciación. San Pablo y San Esteban (Museo de Vich). . . . .	452
Pintura catalana procedente de Cardona (Museo de Barcelona). . . . .	453
Concesión real de privilegios. Fragmento de retablo (Museo de Vich). . . . .	453
La Trinidad. Retablo del Museo de Vich. . . . .	454
Fragmento de uno de los retablos de Sarriá (Museo de Barcelona). . . . .	454
Degollación de un santo. Virgen de los Concelleres (Museo de Barcelona) . . . . .	455
La Santa Faz (Museo de Vich). San Vicente Ferrer y los donantes. . . . .	456
Retablo de San Jorge, procedente de Valencia. . . . .	457
Verja del claustro. Reja de la escalera del púlpito. Catedral de Barcelona. . . . .	458
Picaporte gótico (Museo de Vich). . . . .	458

Picaporte g  
Aldabón de  
Aldabón de  
Candelabro  
Relicario de  
Tapas de ev  
Custodia de  
Silla de mor  
Marfil gótico  
Sillería del  
Silla abacial  
Trono del r  
Arcón gótico  
Arcón del s  
Cajita para j  
Mitra borda  
Caja catalan  
Palacio duc  
Fachada lat  
Palacio Fóse  
Vista autan

ste. Pulla..	481
da.	482
II en Castrogiovanni.	483
	484
	485
lápiles.	485
lápiles.	486
	487
	488
	489
	490
	491
	491
Jaime. Palermo.	491
aña.	492
	493
	494
	495
	496
Rhin.	497
Friburgo. Brisgovia.	498
	499
orres.	500
	501
de Suabos. Friburgo.	502
	503
	504
	505
	506
	507

	<u>Págs.</u>
Planta de la catedral de Ulma. — Catedral de Viena.	508
Puerta y baluarte de la ciudad, Cracovia.	509
Patio de la antigua universidad de Cracovia, Polonia.	510
Catedral de Praga. Reloj del palacio municipal de Praga.	511
Puerta monumental sobre el puente de Carlos, Praga.	511
Catedral de Upsala, Suecia. Catedral de Roskilde, Dinamarca.	512
Campanario de la catedral de Amberes.	513
Catedral de San Salvador, Brujas.	514
Nave central de San Salvador, Brujas. Lonja comercial de Yprés.	515
Palacio municipal, Bruselas. Id. de Brujas.	516
La <i>Maison du Roi</i> , Bruselas. Casas medievales, Brujas.	517
Interior de la catedral de Westminster, Londres.	518
Catedral de Lincoln, Inglaterra.	519
Interior de la catedral de Lincoln.	520
Trinity college, Cambridge.	521
Capilla de King's college, Cambridge.	522
Catedral de Nicosia, Chipre.	523
Catedral de Famagusta. El Krak de los caballeros templarios, Siria.	524
Viejos torreones y murallas, Rodas.	525
Calle de los Caballeros, Rodas.	526
Vidrieras de la catedral, Colonia.	527
Tumba del fundador de la catedral de Colonia.	528
Figuras del mausoleo de Margarita de Borbón, Iglesia de Brou, Bourg.	529
San Jorge, Capilla de los duques de Borgoña, Estatua de Zacarías.	530
Sepultura de Juan sin Miedo. Id. de Felipe de Pot.	531
Coro de ángeles. Políptico de los hermanos Van Eyck.	532
Ángeles músicos. Políptico de id. (Museo de Berlín).	533
Los jueces justos y los santos caballeros. Políptico del Cordero.	534
Los santos eremitas. Los peregrinos. Políptico del Cordero.	535
Retrato de la esposa de Juan Van Eyck. El hombre del clavel.	536
El mercader Arnolfini y su esposa. Retratos de Juan Van Eyck.	537
Descendimiento de la Cruz, Roger Van der Weyden, Escorial.	538
Adoración de los Reyes, Van der Weyden, Pinacoteca de Munich.	539
La Virgen y el Niño. — Adoración de los pastores. Tabla de Monforte.	540
Santa Barba, por el Maestro de Flemalle (Museo del Prado).	541
Muerte de Santa Ursula, por Memling, Brujas.	542
El Descendimiento de la cruz. Tríptico de Hans Memling.	543
Retablo del bautizo de Cristo, con los donantes y sus patronos.	544
Adoración de los Reyes, por Jerardo David (Museo de Bruselas).	545
Urna de Santa Ursula, por Memling, Hospital de San Juan, Brujas.	546
Sarcófago cristiano de la fachada de la catedral de Tarragona.	549
Castillo de los condes de Gante.	559

Fig. 829. — Castillo de los condes de Gante.

# F

MINA I. . . .		
» II. . . .		
» III. . . .		
» IV. . . .		
» V. . . .		
» VI. . . .		
» VII. . . .		
» VIII. . . .		
» IX. . . .		
» X. . . .		
» XI. . . .		
» XII. . . .		
» XIII. . . .		
» XIV. . . .		
» XV. . . .		
» XVI. . . .		
» XVII. . . .		
» XVIII. . . .		
» XIX. . . .		
» XX. . . .		
» XXI. . . .		
» XXII. . . .		
» XXIII. . . .		
» XXIV. . . .		
» XXV. . . .		
» XXVI. . . .		
» XXVII. . . .		
» XXVIII. . . .		
» XXIX. . . .		
» XXX. . . .		
» XXXI. . . .	Regenerio de una de las medallas del templo de la Fuente de Santa.	449
» XXXII. . . .	Fachada de la catedral de Orvieto. . . . .	477
» XXXIII. . . .	Torre del palacio Abbatelli. Palermo. . . . .	489
» XXXIV. . . .	Castillos del cantón del Valais.— A. Iglesia y castillo de La Valere. — B. Castillo de Sión. . . . .	505
» XXXV. . . .	El pozo de Moisés, obra de Claus Sluter. Cartuja de Champmol. . . .	533
» XXXVI. . . .	La Fuente de la Vida. (Museo del Prado, Madrid.) . . . .	541













